

**Wahrnehmung – Raum – Visualität: Mediale Strategien in der *Arabel* des
Wolfenbütteler Codex 30.12**

**Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf**

**vorgelegt von
Maria Karidopoulou
aus
Düsseldorf**

**Betreuerin:
Prof. Dr. Ricarda Bauschke-Hartung**

Düsseldorf, 03.06.2020

D61

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 4
1.1 Wahrnehmung – Raum – Visualität: Mediale Strategien in der <i>Arabel</i> Ulrichs von dem Türlin	S. 4
1.2 Einführung in die Thematik: Der Wolfenbütteler <i>Arabel</i> -Codex als Gegenstand der Text-Bild-Forschung	S. 14
1.3 Forschungsdiskussion	S. 25
1.4 Vorgehensweise	S. 59
2. Kodikologische Untersuchung	S. 63
2.1 Provenienz und Beschreibung der Handschrift	S. 63
2.2 Die Miniaturen	S. 72
2.3 Beschreibung der historisierenden Initialminiatur	S. 88
2.4 Ist das Miniaturenprogramm nachträglich eingefügt worden, und stellt der Codex ein einheitliches Vorhaben dar?	S. 92
2.5 Vergleich der kodikologischen Merkmale des Wolfenbütteler Codex 30.12 mit der Handschrift Cgm. 5 der Bayerischen Staatsbibliothek zu München	S. 95
2.6 Ergebnis	S. 100
3. Theoretische Grundlagen eines Text-Bild-Vergleichs	S. 102
3.1 Raum – Bewegung – Handlung	S. 103
3.2 Die Bildwissenschaft oder ‚Was ist das Bild?‘	S. 122
3.3 Syntax und Semantik: Max Imdahls Ikonik	S. 137
4. Die Relation von Text und Bild in der <i>Arabel</i> des Wolfenbütteler Codex 30.12	S. 145
4.1 Enterbung und Gefangennahme	S. 145
4.1.1 fol. 5r Heimrich enterbt seine Söhne (oben)	S. 145
4.1.2 fol. 5r Willehalm zieht zum Hof König Karls (unten)	S. 152
4.1.3 fol. 10r Willehalm kämpft für König Loys gegen die Heiden zu Runzeval (oben)	S. 157
4.1.4 fol. 10r Willehalm wird von den Heiden gefangen genommen (unten)	S. 166

4.1.5 fol. 13r Willehalm im Palast der Königin (oben)	S. 176
4.1.6 fol. 13r Willehalm wird in den Kerker eingelassen (unten)	S. 189
4.2 Begegnungen und Fluchtvorbereitung	S. 194
4.2.1 fol. 19r Die drei königlichen Witwen wünschen Willehalm zu sehen (oben)	S. 194
4.2.2 fol. 19r Willehalm wird aus dem Gefängnis geholt und vor Tybald, Arabel und die drei Witwen gebracht (unten)	S. 212
4.2.3 fol. 21r Tybalds Aufbruch	S. 224
4.2.4 fol. 25r Arabel lässt Willehalm aus dem Kerker bringen (oben)	S. 232
4.2.5 fol. 25r Arabels und Willehalms erste und zweite Schachpartie (unten)	S. 234
4.2.6 fol. 29r Arabel bespricht sich mit den vier Fürstinnen / Arabels und Willehalms dritte Schachpartie (oben)	S. 254
4.2.7 fol. 29r Arabel gibt dem Emeral Mamurtanit Anweisungen zu ihrer Abfahrt (unten)	S. 262
4.2.8 fol. 32r Die Abfahrt Arabels wird vorbereitet (oben)	S. 266
4.2.9 fol. 32r Arabel und die vier Fürstinnen befreien Willehalm aus dem Gefängnis / Arabel und Willehalm im Schlafgemach Arabels (unten)	S. 268
4.3 Flucht aus Todjerne, Aufenthalt auf Montanar und Rückkehr	S. 276
4.3.1 fol. 36r Arabels Schiff fährt ab / Willehalm gibt sich zu erkennen (oben)	S. 276
4.3.2 fol. 36r Arabels und Willehalms Schiff legt in Montanar an (unten)	S. 286
4.3.3 fol. 43r Willehalm und Arabel ziehen gefolgt von weiteren Rittern in eine andere Burg in Montanar (oben)	S. 289
4.3.4 fol. 43r Der Kampf der Christen gegen die heidnischen Verfolger auf Montanar (unten)	S. 295
4.3.5 fol. 48r Die Abreise von Montanar (oben)	S. 300
4.3.6 fol. 48r Die Ankunft in Rivetinet (unten)	S. 304
4.4 Taufe und Hochzeit	S. 307
4.4.1 fol. 53r Die Abreise von Rivetinet (oben)	S. 307
4.4.2 fol. 53r Die Ankunft in Avignon (unten)	S. 310

4.4.3 fol. 57r Willehalm begrüßt den Vater Heimrich (oben) / Er berichtet den Verwandten vom Tod vieler Angehöriger im Sarazenenkampf (unten)	S. 319
4.4.4 fol. 67r Arabels Taufe (oben)	S. 323
4.4.5 fol. 67r Die Vermählung Willehalms und Gyburgs (unten)	S. 330
4.4.6 fol. 70r Die Hochzeitsnacht (oben)	S. 334
4.4.7 fol. 70r Die Ankunft Willehalms und Gyburgs in Orange (unten)	S. 342
5. Schluss	S. 346
6. Literaturverzeichnis	S. 356
7. Abdruck der Miniaturen	S. 382
8. Abbildungsnachweise	S. 395

1. Einleitung

1.1 Wahrnehmung – Raum – Visualität: Mediale Strategien in der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin

swas Terramer genuezze
der heruart hin zu Runzeual,
daz hiez er malen in den sal,
daz man die tat beschawe. (V. 124,20–24,23)¹

Die Verse, in welchen berichtet wird, dass Terramer die Vorteile seines Kampfzuges nach Runzeval an die Wände eines Saales zeichnen lässt, bilden die Grundlage einer Kommunikation² mit Bildern, die bisher in der gängigen *Arabel*-Forschung kaum Beachtung erhielt³, obwohl sie in vielerlei Hinsicht Aufschluss geben über die Funktion und Verwendung von Bildern sowie den kulturellen, sozialen und situativen Kontext, in dem Bilder verankert sind. Die Bedeutsamkeit der Verse wird bereits innerhalb des Handlungsverlaufs der Dichtung ersichtlich. Es handelt sich um eine Schlüsselstelle innerhalb des Werkes: die Flucht Willehalms und Arabels. Die Fluchtszene bildet den Mittel- und Wendepunkt der Dichtung Ulrichs von dem Türlin und hat weitere Kämpfe zwischen Christen und Heiden zur Folge, wie

¹ Die *Arabel* zitiere ich nach der Redaktorfassung *R (die Zitate nach *A sind als solche entsprechend markiert) der Ausgabe Werner Schröders: Schröder, Werner: *Arabel-Studien*. Band I–VI. Wiesbaden 1983–1993. Daneben ziehe ich den *Arabel*-Text der Wolfenbütteler-Handschrift heran: Ulrich von dem Türlin: *Arabel*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex 30.12 Aug. 2°.

² Aufgrund der mannigfachen Verwendung und der Unbestimmtheit des Begriffs ‚Kommunikation‘ bedarf es einer genaueren Festlegung, um zu definieren, was mit Kommunikation überhaupt gemeint ist. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Kommunikation nicht als Informationsübertragung von einem Sender zu einem Empfänger verstanden wird, im Sinne einer passiven Handlung, wie sie im Modell der ‚Rohrpost- oder Conduit-Metapher‘ (Baldauf: 1997, S. 337; siehe auch Kruse / Biesel / Schmieder: 2011) zum Ausdruck kommt, indem der Empfänger die Nachricht des Senders ohne Teilhabe an diesem Kommunikationsprozess aufnimmt. Wie Luhmann (1984, S. 194) erkennt, „überträgt die Metapher die Identität dessen, was ‚übertragen‘ wird. Benutzt man sie, wird man verführt, sich vorzustellen, daß die übertragenen Informationen für Absender und Empfänger dieselbe sei.“ Die Gewichtung liegt vielmehr auf Seiten des Rezipienten, der Signale und Informationen als Teil einer Kommunikationshandlung erkennt und die Bedeutungen in einem Akt der Bedeutungskonstitution konstruiert. Das bedeutet, dass Texte im Sinne Weidachers (2007, S. 45) verstanden werden sollen: „Texte werden im Allgemeinen nicht selbstzweckhaft produziert. Sie dienen zwar, wie oben beschrieben, der Konstituierung und Stabilisierung von Wissen, jedoch zumeist in Hinblick auf dessen kommunikative Vermittlung. Das bedeutet, dass es dem Textproduzenten nicht darum geht und nicht nur darum gehen darf, einen kohärenten Text zu kreieren, sondern er muss bei der Konstitution des Textes und bei der Ausformulierung der Textur stets einen Adressaten im Visier haben, auf den hin der Text als kommunikativer Akt ausgerichtet ist.“

³ Auf die Wandmalerei wird stellenweise rekuriert, jedoch immer nur in Bezug auf das Geschichtsbild als Erinnerungsmoment, das der *memoria* dient, oder aufgrund der schwierigen Überlieferungslage der Verse. Was jedoch auf den Wänden des Saales zu sehen ist und welchen Sinn die Erwähnung der Bilder in diesem Kontext hat, spielte bisher keine wesentliche Rolle. Siehe Urban: 2007 a, S. 113 f.; S. 339.; Wandhoff: 2003, S. 299; Strohschneider: 1991 a, S. 223 ff.; Schröder: 1984, S. 188.

sie schon im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach und im *Rennewart* Ulrichs von Türheim thematisiert werden.

Terramer, der Vater Arabels und Heerführer des heidnischen Heeres, befiehlt, den Nutzen oder den Vorteil, den die Fahrt nach Runzeval mit sich brachte, an die Wände eines Saales zu zeichnen, damit die Tat wahrgenommen beziehungsweise gesehen werden könne. In erster Linie stellt sich hierbei die Frage, was der Nutzen seiner Fahrt gewesen ist, und damit letztlich, was er an die Wände des Saales hat malen lassen.

Frappant ist, dass gerade diese Schlacht in Runzeval, die am Anfang des Werkes Ulrichs beschrieben wird und die Flucht der Heiden zur Folge hatte, den großen Misserfolg der heidnischen Kriegsführung manifestiert.⁴ Die Schlacht ist mit Sicherheit kein Vorteil oder Nutzen für die Heiden gewesen.⁵ Der Erfolg der heidnischen Kriegsführung offenbart sich allein in der Gefangennahme Willehalms, der als Kriegsgefangener ins Heidenland verschleppt wird und der nun als Trophäe eines gelungenen Kriegszuges fungiert. Das, was nun folgerichtig in diesem Saal zu sehen ist, ist die Gefangennahme und Entführung Willehalms, des besten Ritters des Königs Loys.

In erster Linie fungieren die Bilder aus der Sicht der Heiden als Geschichtsschau, als Medium der Erinnerung und der Repräsentation. Sie vermitteln Informationen über einen teilweise erfolgreichen Kriegszug der Heiden gegen die Christen.

Daneben beweisen die Verse, wie signifikant der situative Kontext, in den die Bilder eingebettet sind, für die Bedeutungsproduktion ist. Der Saal als gesellschaftliches Zentrum der heidnisch-höfischen Gesellschaft⁶, der dem Beisammensein dient und der für die Festivitäten und die Versammlungen der heidnischen Gesellschaft vorgesehen ist, entpuppt sich als Raum des kollektiven Gedächtnisses. Terramer lässt die Bilder nicht für sich an die Wände malen, sondern lädt zum gemeinsamen Beschauen des Erfolges ein.⁷ Die Bilder konstituieren eine gemeinsame Geschichte: Die Teilhabe der heidnischen Gesellschaft an einem Erfolg, der zugleich sinnstiftend ist und der Festigung der kulturellen, kollektiven Identität dient.⁸ Damit

⁴ Vgl. *der heiden kraft wart als ein glas / von im [Willehalm] zerbrochen und zertan. / swer lebens muot wollte han, / die fluchen alle gein dem mer. / Paligan und der kuenige her / wurden gar entschupfieret* (V. 48,16–21)

⁵ Urban geht davon aus, dass sowohl die Niederlage als auch der gleichzeitige Sieg durch die Gefangennahme Willehalms dargestellt ist; dabei scheint sie die Bedeutung des Begriffs *genuezze* zu unterlaufen. Das mittelhochdeutsche Wort *geniezen* bedeutet: „nutzen, Freude woran haben, keine Strafe wofür erleiden“. Das, was auf den Wänden zu sehen ist, ist damit gerade nicht die Niederlage. Diese war mit Sicherheit nicht von Nutzen. Die Freude Terramers beruht allein auf der Gefangennahme Willehalms. Zur Bedeutung des Wortes siehe Lexer: 1983, S. 61.

⁶ Zum Festsaal als sozialem Herzstück der Burg siehe Bumke: 1994, S. 152.

⁷ Vgl. auch Strohschneider: 1991, S. 175 f.; Urban: 2007, S. 114.

⁸ Auch Urban (2007, S. 113) geht auf die identitätsstiftende Gefangennahme Willehalms ein, fokussiert jedoch hauptsächlich die verlustreichen Kriege der Heiden, die sie „als den entscheidenden Baustein in der

werden die Bilder zum Zeichen des Erfolgs, zum Akt der Wissensvermittlung und tragen des Weiteren dazu bei, kulturelle Identität zu konsolidieren und zu perpetuieren.⁹ Terramer wird zum Inszenator dieser Geschichtsschau in Bildern.

Der Saal zeichnet sich damit nicht allein durch seine Örtlichkeit und räumliche Struktur aus, sondern vor allem durch die sinnstiftende *memoria* der gemeinsamen Geschichte. Er wird dadurch zu einem Kommunikationsraum, zu einem sozialen, kulturellen Raum, welcher über die bloße Örtlichkeit nach der Definition von Leibniz „als der Ordnung im möglichen Beisammen sein“¹⁰ und der räumlichen Strukturierung hinausgeht. Der Raum erfährt durch die Sinnordnung, die sich in Form von Bildern figuriert, seine Bedeutung¹¹: „Jede Raumordnung weist also immer über sich hinaus auf die soziale und symbolische Ordnung der Kultur.“¹² Der Raum wird durch die visuellen Darstellungen ein Teil des kulturellen Selbstverhältnisses.

Die sich daraus ergebende Konsequenz lautet: Die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Ort‘ weisen eine spezifische Differenz auf; während Orte als bereits bestehende Ordnungssysteme auftreten, ist Räumen das Handlungsmoment inne.¹³ Dieser Kommunikationsraum oder Bedeutungsraum, dessen Genese durch die bildlichen Darstellungen eröffnet wird, offenbart aufgrund der

geschichtlichen Tradition der Heiden“ interpretiert. In diesem Zusammenhang meint sie auch die Funktion des Bildersaales bestimmen zu können, der vor allem die verlustreichen Schlachten der Heiden präsent hält (ebd., S. 339). Dass kulturelle Misserfolge ein schlechtes Mittel sind, um Identität zu stiften, erklärt sich von selbst. Eine Kultur, die sich ständig ihre Misserfolge vergegenwärtigt, wäre zum Scheitern verurteilt.

⁹ Wie sinnstiftend erfolgreiche Kriege über Gegenkulturen für die Stärkung der kulturellen Identität sind, wird in der menschlichen Geschichte deutlich, in der fortlaufend das Bestreben nach Eliminierung oder Integrierung der entsprechenden Gegenkultur vorherrschte, um die kulturelle Gesellschaft zu festigen und zu stabilisieren. Vor allem in diesem Zusammenhang ist die Einverleibung der Christen durch Konvertierung oder Tötung aus heidnischer Sicht als auch die Einverleibung der Heiden durch Konvertierung oder Tötung zur christlichen Religion von größter Bedeutung und hat die Funktion der Bedrohung der eigenen Kultur durch Integration entgegenzuwirken. Auch Willehalm wird im Heidenland die Konvertierung empfohlen, was die deutlich hervorgehobene Bedrohung, die von ihm ausgeht, vereiteln soll. Letzten Endes ist durch die Flucht und Konvertierung Arabels und weiterer Heiden jedoch die heidnische Kultur in Gefahr, was weitere Kriegszüge zur Folge hat, um der Macht der Gegenkultur und dem Untergang der eigenen Kultur Einhalt zu gebieten.

¹⁰ Cassirer: 1975, S. 26 f.

¹¹ Laut Cassirer (ebenda) ist „das für unsere Betrachtung Entscheidende: daß es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raum-Anschauung gibt [...], sondern daß der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der Sinnordnung erhält, innerhalb derer er sich gestaltet. [...] Die Sinnfunktion ist das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment.“

¹² Urban: 2007 b, S. 51.

¹³ Zur Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Raum‘ und ‚Ort‘ siehe Assmann: 2009, S. 13–27: S. 13 ff. Laut Assmann (ebd., S. 15 f.) ist der Raum „vorwiegend ein Gegenstand des Machens und Planens, eine Dispositionsmasse für intentionale Akteure, ob es sich dabei um Eroberer, Architekten, Stadtplaner oder Politiker handelt. Alle haben die Zukunft im Blick; sie wollen eingreifen, verändern, umgestalten. [...] ‚Orte‘ sind demgegenüber dadurch bestimmt, dass an ihnen bereits gehandelt bzw. etwas erlebt und erlitten wurde. [...] Während der Raum also eher zukunftsgerichtet und – mit den Worten Lefebvres – Gegenstand von Instrumenten und Zielen, von Mitteln und Zwecken ist, sind Orte eher vergangenheitsgerichtet und haben eine Geschichte, die an ihnen haftet und weiterhin ablesbar ist.“ Vgl. auch Lefebvre: 2008 (1974), S. 330–342. Assmann (ebd., S. 17) weist darauf hin, dass keine Zäsur zwischen Geschichte und Raum existiert, vielmehr eine Verbindung, die neue Dimensionen eröffnet. Dies wird in diesem Beispiel besonders deutlich. Der retrospektive Charakter der Geschichte und der Raum der Möglichkeiten, sich seiner Geschichte anzunehmen und sie zielgerecht und zukunftsorientiert zu nutzen, bedingen einander.

Perspektivierung neue Sinndimensionen. Er ist durch die Exposition der positiven Aspekte des Kampfes gegen die Christen nicht allein im Hier und Jetzt zu verankern oder auf das bloße Erinnern zu beschränken: Der Raum ist zugleich auf das Zukünftige gerichtet. In diesem Raum vollzieht sich die kulturelle, kollektive Erinnerung, die sich im kollektiven und kulturellen Gedächtnis perpetuieren soll: „Das kulturelle Gedächtnis bewahrt den Wissensvorrat einer Gruppe, die aus ihm ein Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht. [...] Der kulturellen Wissensvorrat ist gekennzeichnet durch eine scharfe Grenze, die das Zugehörige vom Nichtzugehörigen, d.h. das Eigene vom Fremden trennt.“¹⁴ Die Bilder verbinden Vergangenes und Zukünftiges, indem der vergangene Erfolg die Zukunft der heidnischen Gesellschaft mitgestaltet.

Vor allem die Umgestaltung der Geschichte, die sich in den Bildern manifestiert, – und damit die Planung und Inszenierung der Bilder – konfiguriert ihre Bedeutung und lässt die Bilder über eine bloße Repräsentation hinausgehen. Der Begriff der Inszenierung impliziert zugleich den artifiziellen Charakter der Bilder. Dieser offenbart sich durch das vorangehende Wissen des Hörers oder Lesers um die eigentlich verlustreiche Schlacht der Heiden. Die Gefangennahme Willehalms, und damit der eigentliche Erfolg der Heiden, bildet nur einen Teil der Geschichtsschau. Der selektive Aspekt dieser Geschichtsschau in Bildern bestätigt somit zugleich den manipulativen Charakter der Bilder.¹⁵ Was abgebildet ist, ist einzig das, *swas Terramer genuenze* an der Kriegsfahrt gen Runzeval. Die negativen Momente, der hohe Verlust der Heiden und ihre Flucht, werden aus der Schau ausgegrenzt. Fokussiert wird einzig die Gefangennahme Willehalms, und damit nur ein Teilaspekt des eigentlichen Sachverhaltes, der sich als Mentefakt im kollektiven Gedächtnis manifestieren soll. Die Besonderheit der Darstellung beruht auf Selektion. Der Misserfolg wird zurückgedrängt. Das Werk wird zum Zeichen eines manipulierten oder artifiziellen historischen Ereignisses aufgrund einer selektiven Darstellung, und damit zum Zeichen der Informationslenkung, die wichtige Aspekte eines Sachverhaltes exponiert und eine andere, neue Sichtweise präsentiert. Die selektiven

¹⁴ Vgl. Assmann: 1988, S. 13.

¹⁵ Der Begriff der ‚Manipulation‘ soll an dieser Stelle und im Folgenden wertfrei verwendet werden, im Sinne einer Zeichensendung, die nicht unmittelbar vom Sender an den Kommunikanten übermittelt werden soll, auch wenn der Ausdruck ‚Manipulation‘ innerhalb der modernen politischen und massenmedialen Kommunikation eher negativ konnotiert ist. Der weitere Handlungskontext lässt kein wertendes Urteil gegenüber der visuellen Darstellung zu. Es wird keinerlei Kritik hinsichtlich des selektiven Charakters der Darstellung angedeutet. Signifikant ist jedoch, dass lediglich die Heiden mit visuellen Darstellungen in Verbindung gebracht werden: das mit Bildern versehene Zelt, das Arabel Tybalt schenkt, die Gürtelschnalle Arabels, auf der drei Bilder zu sehen sind, und die kostbare Gürtelschnalle der Königin Tussangale, auf der zwei visuelle Darstellungen abgebildet sind. Die christliche Gesellschaft scheint dagegen ohne Bilder auszukommen. Es stellt sich also die Frage, warum visuelle Darstellungen nur im heidnischen Raum eine derart große Rolle spielen? Dies scheint ein Indikator für eine subtile Bildkritik zu sein.

Aspekte der Schlachtszenarie konstruieren erst den eigentlichen Sinn der Bilder: Den Erfolg der heidnischen Gesellschaft über die christliche. Die Botschaft ist dabei abhängig von der Intention des Produzenten, der den Fokus auf bestimmte Inhalte lenkt und die Bedeutung konstruiert. Selektion impliziert somit auch immer das Moment der Interpretation.

Die wesentliche Funktion der Bilder im Saal des Palastes wird jedoch nur innerhalb der Texthandlung verständlich. Erst der narrative Kontext innerhalb des Textes macht den Sinn der Bilder deutlich. Das Geschichtsbild ist innerhalb der Handlung zu verankern. Kurz zuvor erklärt der Emerald Langalas Arabel, dass vom Gefangenen eine große Gefahr ausgehe und er übermenschliche Kräfte besitze, um daraufhin von der bildlichen Darstellung zu berichten, in der sich zugleich der hohe Wert Willehalms für die heidnische Gesellschaft manifestiert.¹⁶ Und genau in diesem Moment wird das Geschichtsbild tatsächlich zu einem Bild der Erinnerung eines vergangenen Geschehnisses, denn die Aussage Langalas ist der Fluchtszene der Dichtung zuzuordnen.

Der Bericht über das vorhandene Wissen in Form von Bildern um die Gefangenschaft des christlichen Ritters erhält damit einen ironischen Aspekt. Die zurückgebliebenen Heiden werden zu tragischen Figuren, denn sie verlieren nicht nur ihren Gefangenen, das Zeichen ihres militärischen und kulturellen Erfolges, sondern müssen auch den Verlust ihrer Königin bewältigen. Der Verräter stammt aus den eigenen Kreisen, was ein Wanken der kulturellen Identität mit sich bringt. Der für die heidnische Gesellschaft geschaffene Kommunikationsraum erhält eine vollkommen andere Sinndimension. Das Geschichtsbild, das der Stabilisierung der eigenen Kultur dient, wird zum Mahnmal der heidnischen Gesellschaft. Der heidnische Erfolg und die in diesem Zusammenhang entstandenen Bilder sind damit obsolet. Die Rehabilitation der Christen durch die Flucht Willehalms wird Teil der heidnischen kollektiven Erinnerung. Der zur Abgrenzung und Hervorhebung der kulturellen Überlegenheit der Heiden geschaffene Raum wird von den Christen quasi okkupiert.¹⁷ Der Raum weist über sich hinaus auf die soziale und symbolische Ordnung der christlichen Gesellschaft und stellt ihren Erfolg und ihre Überlegenheit gegenüber der heidnischen Kultur aus. Was übrig bleibt, ist die Erinnerung an einen Erfolg, der nun nichts anderes als einen wiederholten Misserfolg der Heiden manifestiert. Der zukunftsgerichtete Raum wandelt sich durch die Flucht zu einem Ort, der allein Vergangenes repräsentiert.

¹⁶ Vgl. V. 124,11–124,19.

¹⁷ Dies beweist, dass weitere Ereignisse die Sinnfunktion eines Raums beeinflussen können. Der Raum ist somit dem Wandel ausgesetzt.

Was an diesem Beispiel deutlich wird, ist, dass sich die heterogenen Funktionen dieser visuellen Darstellung über verschiedene Wahrnehmungsräume vollziehen. Die Bedeutung kann erst innerhalb des situativen Kontextes decodiert werden. Der Sinn der Bilder wird durch den Situationszusammenhang generiert.

Das Bild dient in diesem Rahmen dazu, einerseits dem Leser oder Hörer die Absichten Terramers zu vermitteln und die Wahrnehmung aus der Perspektive der Heiden zu offenbaren, die zu diesem Zeitpunkt der Handlung noch keine Kenntnis von der Flucht Willehalm und Arabels besitzen. Andererseits wird dem Hörer bzw. Leser, der den Handlungsverlauf kennt und dessen Wissen größer ist als die Kenntnisse der heidnischen Partei, deutlich, wie es um das selektive Geschichtsbild und seine Botschaft steht. Der Leser oder Hörer ist somit gezwungen, die verschiedenen Bedeutungseinheiten infolge eines mentalen Kohärenzprozesses zu einem Ganzen zu verbinden, um die Funktion des Bildes zu erfassen. Die Bedeutung der Bilder kann nur durch einen simultanen, rezeptiven Vorgang erschlossen werden, indem die verschiedenen Textsequenzen in einem kognitiven Akt in Verbindung gebracht werden. Die Bedeutung der Textpassage realisiert sich erst in der Ballung verschiedener Sequenzen. Der Rezipient ist an der Bedeutungskonstitution maßgeblich beteiligt, denn letztlich ist er derjenige, der die verschiedenen Hinweise in einem simultanen Akt in Verbindung bringt.¹⁸ Die Bedeutung und die Funktion des Bildes muss in einem kognitiven Prozess mental im Rezipienten durch das Zusammenführen verschiedener Segmente konstruiert werden. Dabei verweisen diese vier Verse nicht allein auf die verschiedenen Textsegmente der Dichtung, die einer Zusammenführung bedürfen, um den Sinn des Bildes zu ergründen; sie konzentrieren zugleich das Wissen um den Zusammenhang der Dichtung. Sie verweisen auf den Kampf am Anfang des Textes und auf die Flucht sowie die friedvollen Jahre in Frankreich, die nun folgen und die der Rezipient bereits aus dem *Willehalm* Wolframs von Eschenbach kennt. Diese vier Verse, die völlig aus dem Rahmen fallen und den Verlauf der Geschichte zu stören scheinen, verbinden bei genauer Betrachtung die verschiedenen Segmente der Dichtung und lassen sie als Textgeflecht erscheinen. Durch Vorausdeutungen, wie sie bereits am Anfang der Dichtung durch den Vergleich des Heiligen Thomas mit der Figur des Willehalm geschehen ist und wie sie die damit in Verbindung stehende Bekehrung der Arabel durch Willhalm antizipiert,¹⁹ und durch Rückblick und Vorwegnahme, wie es diese Verse evozieren, wird die Komplexität der

¹⁸ Wie bedeutsam der Rezipient ist, wird an dieser Textstelle besonders deutlich, die aber in der Forschung entweder gar keinen Anklang fand oder völlig missverstanden wurde. Siehe hierzu S. 4, Zitat 3 der vorliegenden Untersuchung.

¹⁹ Vgl. V. 6,25–6,29; siehe auch Kapitel 4.1.4, S. 173 f. der vorliegenden Untersuchung.

Dichtung deutlich, die nicht allein in der zeitlichen Abfolge verständlich wird, sondern die sich gerade in der räumlichen Verdichtung der Zeit zu erkennen gibt.

Damit wäre es der räumliche Kontext, der dem Leser oder Hörer vermittelt, worin der Sinn dieser visuellen Darstellung liege und wie das Bild zu interpretieren sei. Dabei teilt weder die Schrift noch das Bild etwas unmittelbar mit. Vielmehr legen sie dar, sie stellen etwas dar, besser noch, sie zeigen einen bestimmten Sachverhalt, den es zu interpretieren gilt, und setzen einen aktiven Rezipienten voraus, der die Botschaft des Gezeigten generiert. Folglich handelt es sich in diesem Fall weder bei der Schrift noch bei dem Bild um ein direktes Mitteilungsverhältnis, sondern um ein Darstellungsverhältnis,²⁰ das im Zuge eines kommunikativen Zeichenprozesses einer Interpretation bedarf, um Rückschlüsse über die Bedeutung zu ziehen und daraus Erkenntnisse zu gewinnen.

Dabei kommt vor allem dem mentalen Bild, welches der Rezipient ohne spezifische Visualisierungsstrategien formen muss, eine bedeutsame Rolle zu. Augenscheinlich zeichnet sich diese Szenerie in erster Linie durch fehlende Visualität aus.²¹ Das Bild wird nicht direkt beschrieben. Es handelt sich in diesem Fall nicht um eine Ekphrasis²², die gezielt dem Leser oder Hörer einen Gegenstand vor Augen führen sollen. Um die Bedeutung dieser vier Verse, die die Linearität der Erzählung zerstören und die damit die zeitliche Dimension unterbrechen, zu erfassen, ist der Rezipient gezwungen, seine Imaginationskraft einzusetzen. Dabei muss er die räumliche Struktur in einem simultanen Akt verbinden, in dem die verschiedenen zeitlichen Dimensionen in einem Prozess der räumlichen und zeitlichen Zusammenführung verdichtet werden. Bei näherem Hinsehen erweist sich die räumliche Verknüpfung als der eigentliche Akt des Sichtbarmachens. Die fehlende Visualität entpuppt sich als weiteres Mittel der Herstellung mentaler Bilder. Anhand dieses Prozesses entwickelt sich im Rezipienten ein Bild, das er sich selbst mental erschlossen und vervollständigt hat.

Auf einer weiteren Ebene werden jedoch auch die unterschiedlichen Funktionen des Mediums ‚Bild‘ dargestellt, die im Wesentlichen auf Repräsentation²³, auf Erinnerung und auf dem Sehen oder Wahrnehmen bestimmter Zeichen beruhen, die einen bestimmten Inhalt oder eine Botschaft vermitteln und Erkenntnisse intendieren. All dies bezeugt den hohen Informationsgehalt, den das Medium ‚Bild‘ im Rahmen seiner Verwendung birgt und den er

²⁰ Grünkorn: 1994, S. 18.

²¹ Eine Tatsache, die bereits Lechtermann anhand der Untersuchung der *descriptions* der drei Königinnen feststellt. Die fehlende Visualität ist jedoch nur ein weiteres Mittel, um Sichtbarkeit zu evozieren. Siehe hierzu Kapitel 4.2.1, S. 205 ff.

²² Zum Begriff der Ekphrasis vgl. Wandhoff: 2003.

²³ Der Begriff der Repräsentation wird an dieser Stelle und im Folgenden nicht im Sinne des wiederholten Darstellens gebraucht, sondern beinhaltet auch das Moment der Interpretation und damit der Umgestaltung.

vermitteln kann. Allerdings ist die Bedeutung des Bildes abhängig vom Kontext, der die Funktion des Bildes mitbestimmt.

Was sich an diesem Beispiel herauskristallisiert hat, ist, dass Text und Bild primär der Kommunikation dienen. Die Botschaft, die das Bild kommuniziert, wird erst in der Verwendung generiert. Beide Medien vermitteln Inhalte bzw. Bedeutungen in Form eines Darstellungsverhältnisses oder einer Zeigehandlung²⁴. Dies stellt ein Analogon zwischen Dichtung und bildender Kunst dar. Signifikant an dieser Analyse ist, dass sich anhand der verschiedenen Konsequenzen, die sich durch die hier skizzierten Resultate ergeben, nicht nur einige wesentliche Merkmale des Bildes spezifizieren lassen,²⁵ sie ebnen auch den Weg eines direkten Vergleiches zwischen dem *Arabel*-Text und den dazugehörigen Illustrationen. Anhand der bisherigen Ergebnisse lassen sich nun folgende wichtige Aspekte festhalten:

- a) Das Bild als kommunikatives Medium ist ein kulturelles Phänomen. Es findet sich in jeder Epoche der Menschheitsgeschichte wieder und ist seit jeher Teil der menschlichen Kommunikation. Dabei spielen kulturelle Praktiken eine bedeutsame Rolle.
- b) Das Bild kann über sich selbst auf anderes verweisen und ist damit an einen Zeichenaspekt gebunden. Es transferiert Bedeutungen in Form von Zeichensendung; dabei spielen kulturelle und soziale Praktiken eine besondere Rolle, welche die Bedeutung generieren.
- c) Das Bild ist unabdingbar mit dem Wahrnehmungssinn ‚Sehen‘ verknüpft. Dabei beschränkt sich das Sehen nicht allein auf die Wahrnehmung materieller Objekte. Vor allem die Fähigkeit des Menschen, mentale Bilder zu generieren, die dem Sehen von materiellen

²⁴ Zu den Begriffen ‚Darstellungsverhältnis‘ und ‚Zeigehandlung‘ im Hinblick auf fiktionale Texte siehe Grünkorn: 1994, S. 18 f.

²⁵ Ein legitimer Vorwand gegen die Anwendung eines durch Sprache evozierten Bildes innerhalb einer sprachlichen Darstellung lautet sicherlich, dass das hier genannte Geschichtsbild kein materielles Bild ist und daher auch nicht gleichgesetzt werden kann mit einem realexistierenden Artefakt. Allerdings möchte ich an dieser Stelle betonen, dass dieses Bild innerhalb der Erzählhandlung als materielles Bild fungiert und damit als ‚realer‘ Gegenstand zu existieren vermag. Als solcher besitzt er einen heuristischen Wert, der von Nutzen sein kann, um den Status des Bildes zu verifizieren. Die Mediävistik bietet unterschiedliche Beispiele, in denen der Status verschiedener Forschungsobjekte über die Medien ‚Text‘ und ‚Bild‘ erschlossen wird. Bumke (1994, S. 9–26) verfährt derart, wenn er literarische und historische Zeugnisse als Quelle zur realgeschichtlichen Auswertung verwendet. Dabei geht er auch auf generelle Unsicherheiten einer solchen Vorgehensweise ein. Da jedoch die Möglichkeit besteht, die außerliterarische Wirklichkeit über Texte und Bilder zu determinieren „wird man das Bedenkliche, das den Umgang mit poetischen Zeugnissen anhaftet, in Kauf nehmen und dadurch auszugleichen suchen, dass man die methodischen Unsicherheiten der Schlussfolgerung mit reflektiert.“ (hier S. 20 f.) Da die vorliegende Analyse einem konkreten Untersuchungsobjekt gewidmet ist und die vorliegenden Ergebnisse zugleich wesentliche Eigenschaften der *Arabel*-Miniaturen der Wolfenbütteler Codex offenbaren, wird sich zeigen, dass eine derartige Vorgehensweise bei der Analyse durchaus sinnvoll ist.

Bildobjekten ähneln,²⁶ spielt eine bedeutsame Rolle bei der Konstruktion materieller Bilder und bei der Produktion von Bedeutungen.

- d) Die Bedeutung des Bildes ist maßgeblich vom narrativen Kontext abhängig. Die Interpretation des Rezipienten wird durch Informationen des Textes gelenkt. Unterschiede zwischen dem Erzählten und dem Dargestellten bilden ein augenfälliges poetisches Mittel, um die Aufmerksamkeit des Interpreten zu erregen, die Bedeutungsgenerierung anzustoßen und die Sinnkonstruktion zu lenken. Dabei sind die Wahrnehmung des Bildobjekts und seine Bezeichnungsfunktion unmittelbar miteinander verknüpft. Dies bildet die augenfälligste Differenz zwischen den Medien ‚Schrift‘ und ‚Bild‘. Die Bedeutung des Bildes wird jedoch erst in der pragmatischen Dimension deutlich, indem der Rezipient, nachdem er das Bildobjekt und seine Bezeichnung erkannt hat, dem Bild eine Bedeutung zugewieist. Der Inhalt des Bildes ist somit nicht unbedingt mit seiner Bedeutung gleichzusetzen. Es ist der Konnex zwischen Semantik und Pragmatik, der die Bedeutung konstituiert. Die Schrift trägt in diesem Fall zur Bedeutungskonstitution des Bildes bei, die innerhalb der verschiedenen pragmatischen Handlungen den Sinn der Bilder determiniert. Bereits dieser Vorgang der Bedeutungsproduktion eines Interpreten ist ein Akt der Kommunikation.
- e) Das Bild konserviert und konsolidiert historisches Wissen; dies allerdings nicht in Form einer direkten, umfassenden Vergegenwärtigung des Geschehens, sondern indem das Moment der Konstruktion, der Selektion und der Aufmerksamkeitslenkung durch das Repräsentierte den Sinn der Bilder konstituiert. Das Exponieren von Teilaspekten eines Sachverhaltes konstituiert ‚neue‘ Sinndimensionen. Der Begriff der Repräsentation geht damit über das bloße Vergegenwärtigen hinaus.
- f) Bild und Schrift dienen der Inhaltsvermittlung und sind damit Kommunikationsmedien. Dabei weisen sie die Gemeinsamkeit auf, eine Zeigehandlung zu vollziehen. Beide Medien werden mithilfe eines kognitiven Prozesses durch den Rezipienten interpretiert. Infolge dieses Interpretationsakts wird ihnen eine Bedeutung zugewiesen.
- g) Im Zuge der Interpretation eröffnen sich verschiedene Schauräume, die als solche die Bedeutungszuweisung generieren und den Interpretationsvorgang steuern. Der Interpretationsraum wird durch Perspektivierung gelenkt, weist aber zugleich aufgrund der Absenz einer Handlungsanweisung Leerstellen auf, die den Rezipienten zu einem schöpferischen Erkenntnisprozess zwingen, sodass die Bedeutung in einem reaktiven Akt

²⁶ Zur Problematik der Bildhaftigkeit mentaler Bilder vgl. Sachs-Hombach 2005a; vgl. auch Manuwald: 2008, S. 22.

des Rezipienten produziert wird. Dabei werden im Zuge des Lesevorgangs die differenzierten, linear erscheinenden Schauräume des Textes im Verlauf der Interpretation als simultane Einheiten verstanden. Der Text wird nicht allein linear, sondern auch räumlich wahrgenommen. Die Schauräume oder Bedeutungsräume werden in einem kognitiven Prozess zusammengeführt und zueinander in Beziehung gesetzt.

- h) Das mentale Bild, die Idee, der eigentliche Auslöser des materiellen Bildes, findet seine materielle Entsprechung im Artefakt, und erst durch diesen Prozess wird kulturelles und soziales Wissen aggregiert und intersubjektiv fassbar.

Anhand dieser Feststellungen ergeben sich nun hinsichtlich einer möglichen Methodik, um Text und Bild und die Text-Bild-Kombination zu analysieren, folgende Fragen:

1. Kann ein Zeichenbegriff dazu beitragen, die Sinnkonstitution und das kommunikative Potenzial des Bildes zu erfassen?
2. Können unter der Ägide des Zeichenbegriffs Text und Bild in Einklang gebracht werden?²⁷
3. Welchen Beitrag kann der Begriff des Raums bei einem konkreten Bild-Text-Vergleich leisten?
4. Wie sind räumliche Aspekte des Textes an der Sinnkonstruktion beteiligt und wie wirkt sich Räumlichkeit im Bild aus?
5. Welcher Zusammenhang besteht zwischen räumlichen Konstrukten und Visualität, und wie konstruieren sie Sinn?
6. Wie verhalten sich die Räumlichkeit und die Visualität von Texten zu der Räumlichkeit und der Visualität materieller Bilder?

Um die Problematik der Vergleichbarkeit von Text und Bild zu verdeutlichen und die Bedeutung des Wolfenbütteler Codex für die Text-Bild-Forschung zu erläutern, sollen im Folgenden der Text Ulrichs und die Bilder des Codex als Gegenstand der Text-Bild-Forschung eingeführt und das Verhältnis zwischen Text und Bild näher betrachtet werden.

²⁷ Siehe zu dieser Frage auch Mitchell: 2008, S. 74; vgl. hierzu auch Manuwald (2008, S. 25 ff.) die die Frage aufstellt, ob die „Semiotik als transdisziplinärer Lösungsansatz“ fungieren kann.

1.2 Einführung in die Thematik: Der Wolfenbütteler *Arabel-Codex* als Gegenstand der Text-Bild-Forschung

Bilder und ikonische Zeichen sind heute im Alltag des Menschen unverzichtbar und unausweichlich geworden und auch aus Kunst und Wissenschaft nicht mehr wegzudenken. Im Medienzeitalter sind Massenmedien ohne Bilder unvorstellbar. Fernseher, Mobiltelefone, Computer und weitere technische Kommunikationsmittel lösen förmlich Bilderfluten aus, die dem Menschen Wissen vermitteln und Kommunikation möglich machen.

Mit dem verstärkten Einzug von Bildern in das Alltagsleben ist auch die Bildkritik lauter geworden. Der fortschreitende Visualisierungsprozess markiert laut Skeptikern den kulturellen Verfall. Die Angst vor visuellen Darstellungen geht so weit, dass die Frage gestellt wird, ob das ‚publizistische‘ Zeitalter vor seinem Ende steht.²⁸ Der durch die Dominanz der Bilder im Alltag zutage tretende Kulturpessimismus geht mit der Kritik einher, Bilder hätten bloß eine flache Ablenkung zur Folge und seien daher inhaltsleer.²⁹ Diesbezüglich soll jedoch daran erinnert werden, dass visuelle Darstellungen zu den ältesten Kulturtechniken der Menschheit gehören. Zeugnis davon legen die zahlreichen prähistorischen Höhlenbilder ab. Die Schrift ist ein wesentlich späteres Ergebnis menschlicher Kultur.

Die Bildkritik hat ihren Anfang jedoch nicht erst in der Gegenwart genommen. Bilderstreite sind in der menschlichen Geschichte Usus und zeichnen sich meist durch eine polarisierende Aussicht auf das Verhältnis von Text und Bild aus. Dabei gilt das Bild prinzipiell als der Schrift unterlegen. Bereits Aristoteles gab dem Wort, der *lexis*, gegenüber dem Sehen, der *opsis*, den Vorzug.³⁰ Gregor der Große begriff die Bilder als die Schrift der Laien. Im Jahr 600 schrieb er: *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident, quod sequi debeant, in ipsa legunt qui literas nesciunt.*³¹ Lessings *Laokoon*³² markiert

²⁸ Siehe hierzu Roß: 2001, S. 382 f. Meines Erachtens rührt diese deutliche Degradierung des Bildes aus dem mangelnden Verständnis hinsichtlich des Potenzials und der Funktion desselben, unter die auch die beängstigende Suggestionskraft fällt, und damit aus einer fehlenden Bildkompetenz, die durchaus Ängste hervorrufen kann.

²⁹ Ebenda, S. 380 f.

³⁰ Vgl. Mitchell: 2008, S. 146.

³¹ Papst Gregorius I: *Registrum epistolarum. Libri VIII–XIV cum indicibus et praefatione*. Zugleich macht diese Aussage deutlich, dass eine Inhaltsleere von visuellen Darstellungen und die damit verbundene flache Ablenkung vollkommen unbegründet sind, denn schließlich dienen Bilder in dieser konkreten Aussage durchaus der Übermittlung eines Sinns. Gerade die vorliegende Untersuchung wird zeigen, dass die kritisierte Inhaltsleere und flache Ablenkung visueller Mittel das vorhandene Potenzial des Mediums ‚Bild‘ untergräbt und eine Analyse derartiger medialer Koppelungen lange Zeit blockiert hat. Die Einsicht erfolgt durch das Gesehene bzw. durch das Gezeigte. Bereits bei Platon findet sich die Evidenz der Zeigehandlung, des Vor-Augen-Führens im Zusammengang der Erkenntnis und der Einsicht komplexer Sachverhalte. Zur Logik des Zeigens siehe auch Boehm: 2010, S. 20 ff.

³² Lessing: 1866.

wohl die signifikanteste Station innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses rund um die Wort- und Bildkünste. Lessings Differenzierung zwischen Raumkünsten und Zeitkünsten führte zu einer Hierarchisierung der Künste, die der Dichtung, seinem eigenen Metier, den Vorrang gab. Die Lessing'sche Trennung zwischen Poesie und Malerei ist bis heute nicht überwunden, was sich in der stetigen Auseinandersetzung mit Lessings Thesen manifestiert, deren Nutzen in der Text-Bild-Forschung kontrovers diskutiert werden.³³

Zugleich gibt es Bestrebungen, den herrschenden Antagonismus rund um die Relation von Wort und Bild zu schlichten, was vor allem in der Feststellung des Simonides von Keos, der die bildende Kunst als stumme Poesie und das Gedicht als sprechendes Bild bezeichnet,³⁴ und im Topos des *ut pictura poesis* von Horaz³⁵ seinen Ausdruck findet. Die Kongruenz zwischen Wortkünsten und Bildkünsten basiert vornehmlich auf der Vorstellung der mimetischen Funktion bzw. der Repräsentation der Dinge und der *evidentia* von Wort und Bild. Da Wort und Bild derselben Funktion dienen, nämlich die Wirklichkeit nachzuahmen, können sie ohne Weiteres verglichen werden.³⁶ Der Begriff der ‚Schwesternkünste‘ unterstreicht dies.

Was anhand des hier in aller Kürze skizzierten Diskurses deutlich wird, ist nicht allein die Tatsache, dass bis heute die Relation zwischen Dichtung und Malerei ungeklärt ist und daher der Klärung bedarf, sondern dass dieser Diskurs den immerwährenden Kampf „um die Vorherrschaft zwischen bildlichen und sprachlichen Zeichen“³⁷ illustriert. Dabei scheint die

³³ Auch Holländer (1995: S. 129), der der Meinung ist, dass die Unterscheidung zwischen Raum- und Zeitkünsten das Verhältnis zwischen Literatur und Kunst lange Zeit belastete und einseitig prägte, räumt ein, dass „die Unterscheidung Lessings zunächst eine brauchbare Grundlage“ liefert, „denn es ist zweckmäßig, diejenige Grenze zu sehen, die überschritten werden muss, wenn es nicht beim bloßen, unvergleichbaren Nebeneinander bleiben soll.“ Manuwald (2008, S. 2; S. 37 ff.) ist der Meinung, dass die Lessing'schen Thesen durchaus von produktivem Nutzen sein können, da er bestrebt ist, das Potenzial beider Medien zu analysieren. Auch sie selbst lässt sich durch Lessings Überlegungen leiten und untersucht die Narrativität der Illustrationen der GB, die nach Lessing mit der zeitlichen Dimension verbunden ist. Ihre Untersuchung beweist, dass die Lessing'schen Thesen für konkrete Text-Bild-Relationen fruchtbar gemacht werden können. Laut Wenzel (2006 a, S. 42 f.) behinderten die Thesen die Untersuchung der mittelalterlichen Bilderhandschriften, da sie in erster Linie auf zentralperspektivische Bilder abzielen und die Räumlichkeit der visuellen Darstellungen exponieren. Manuwald (2008, S. 1) verweist darauf, dass die kritische Auffassung Wenzels ihre Berechtigung besitzt und die Anwendung der Lessing'schen Kriterien zur Untersuchung mittelalterlicher Artefakte daher einer genauen Prüfung bedürfen. Gleichzeitig verweist sie jedoch auch darauf, dass mittelalterliche Bilder eine spezifische Räumlichkeit aufweisen. Dieser Auffassung schließe ich mich an. Im Folgenden wird dem räumlichen Aspekt der Bilder besondere Beachtung geschenkt. Zur Auseinandersetzung mit den Kriterien Lessings siehe auch Breithaupt: 2002, S. 37–49. Auch Holländer (2002, S. 103–124) befasst sich mit den Kategorien Lessings, um vor allem Zeitzeichen im Comic auszumachen. Er verwendet zugleich mittelalterliche Bilderfolgen, um Zeitzeichen im Bild ausfindig zu machen.

³⁴ Vgl. Plutarch: De Gloria Athiniensium.

³⁵ Vgl. Horatius Flaccus: Ars poetica.

³⁶ Vgl. Buch:1972, S. 20 ff. Für Buch beruht die Gleichsetzung von Text und Bild auf einem falschen Verständnis der poetischen Kunst der *mimesis* Aristoteles, die in der lateinischen Literatur auf die „sekundäre Nachahmung der Kunst- und Literaturproduktion“ reduziert wurde, während der Begriff der *mimesis* bei Aristoteles als „die primäre Nachahmung der Natur, mit Blick auf das Ideal“ Verwendung findet. (hier S. 20 f.)

³⁷ Mitchell: 2008, 72 f. Holländer (1978, S. 271 ff.) erklärt, dass Text und Bild fortwährend in einem Konkurrenzverhältnis zueinander stehen.

Angst vor der Substitution der Schrift durch das Bild – und die damit zusammenhängende Angst vor dem oben beschriebenen Ende des ‚publizistischen‘ Zeitalters – die Frage nach dem Umgang mit Bildern geradezu herauszufordern. Eine Lösung wird in der gegenwärtigen Debatte um das vermeintlich hypertrophe und bedrohliche Aufkommen von bildlichen Darstellungen virulent.

Außer Acht gelassen wird jedoch, dass Bilder vornehmlich neben Schrift respektive neben Sprache und nur selten solitär auftreten.³⁸ Trotz der drastisch zunehmenden Bilderfülle können Bilder bislang die Schrift nicht ersetzen. Bilder dienen nicht der Schriftsubstitution,³⁹ vielmehr treten sie im Kontext eines kommunikativen Prozesses neben der Sprache respektive neben der Schrift auf. Ein konkretes Beispiel für Medienkoppelung sind ikonische Zeichen wie Smileys, die inzwischen in der elektronischen Nachrichtenvermittlung vertraut sowie interkulturell verständlich geworden sind und die Bedeutung der Nachricht determinieren. Auch das Fernsehen und das Internet sind nicht rein visuelle Medien. Im Fernsehen treten Schrift, Bild und gesprochene Sprache in Beziehung zueinander und bilden ein kohärentes Ganzes. Dabei lässt sich eine gewisse Abhängigkeit des Bildes von der Sprache nicht leugnen. Bilder allein – das ist in der Forschung nichts Neues – können nur schwer komplexere Sachverhalte vermitteln. Argumentieren oder Erklären allein mit Bildern ist so gut wie unmöglich. Eine zukünftige Hegemonie des Bildes zu proklamieren, erscheint daher unplausibel.

Die scheinbare Subalternation der visuellen Darstellungen, weil Bilder nicht selbstständig agieren können, die *opsis* nach Aristoteles „nur ein Werk der Ausstattung“⁴⁰ und nichts anderes als Dekoration ist und sie aufgrund ihrer Abhängigkeit von gesprochener Sprache oder Schrift ersetzbar erscheinen, führt unweigerlich zur These der „Vermeidbarkeit des Bildes“⁴¹. In

³⁸ Selbstverständlich existieren auch visuelle Darstellungen, die ohne Sprache auskommen. Als Beispiel seien hier die Bildgeschichten „Vater und Sohn“ aufgeführt. Vgl. Muckenhaupt: 1986; vgl. auch Manuwald: 2008. Allerdings ist das eher selten und bezeugt zugleich, dass Bilder – zumindest bisher – nicht dazu imstande sind, komplexere Sachverhalte verständlich zu machen, und daher die Schrift nicht ersetzen können. Dies ist sicherlich der bedeutsamste mediale Unterschied gegenüber Schrift oder Sprache. Der Vorteil von Schrift und Sprache ist, dass sie Sachverhalte kompakt und präzise übermitteln können und damit effizienter sind. Allerdings gibt es auch visuelle Darstellungen, die unersetzbar sind. Man nehme etwa Passfotos, Setcars für Models usw. Vgl. hierzu Stöckl: 2004.

³⁹ Bereits Muckenhaupt stellt pointiert fest, dass das Schlagwort, „ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ nicht unweigerlich einen möglichen Schriftersatz konstatiert, da er bisher keine visuelle Darstellung gefunden hat, die er dem Leser anstelle seiner Habilitationsschrift präsentieren könnte. Vgl. Muckenhaupt: 1986, S. 15.

⁴⁰ Mitchell: 2008, S. 146, Zitat 12.

⁴¹ Den Ausdruck der „Vermeidbarkeit des Bildes“ entnehme ich Stöckl (2004, S. 6). Allerdings verweist Stöckl, im Gegensatz zu der hier aufgestellten Behauptung, Bilder wären bei der Sinnkonstitution abhängig von den Medien Sprache und Schrift und gerade aufgrund dessen vermeidbar. Das basiert auf der Auffassung, dass Bilder propositional und damit wie sprachliche Zeichen vom Menschen verarbeitet werden. Daher erscheinen sie auch vermeidbar. Unabhängig von den verschiedenen mentalen Verarbeitungsmodellen besitzen Bilder gegenüber Sprache und Schrift eine differenzierte Materialität. Die Aufnahme bildlicher Akte geht nicht konform mit der Aufnahme von Sprache oder Schrift. Die sinnliche Wahrnehmung und damit zugleich die Struktur des Mediums

diesem Zusammenhang stellt sich jedoch die Frage, warum Bilder einen derartigen Siegeszug feiern und Sprache und Schrift begleiten, denn ungeachtet des Konflikts, den das Verhältnis von Text und Bild auslöst, lässt sich nicht leugnen, dass sich die Verbindung der beiden medialen Formen stringent durch die Kulturgeschichte der Menschheit zieht. Es scheint fast so, als würde eine besondere Anziehungskraft von der Medienkoppelung ausgehen. Auch wenn uns zuweilen diese Form der medialen Koppelung als modernes, technisches Epiphänomen erscheinen mag, ist die Kombination von Schrift und Bild kein Erzeugnis gegenwärtiger, massenmedialer Kommunikation. Bereits in der altägyptischen Hochkultur treten Text und Bild gemeinsam auf und bezeugen die weit zurückreichende Historie der bimedialen Kommunikation.⁴²

Ein besonderes Exempel für die Verbindung von Text und Bild sind mittelhochdeutsche Epenillustrationen, die im hohen Mittelalter besondere Popularität genossen zu haben scheinen, da sie seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts immer häufiger überliefert sind.⁴³ Die Kombination von Text und Bild, wie wir sie gegenwärtig in den Massenmedien vorfinden, scheint bereits im Mittelalter en vogue gewesen zu sein.

Ein herausragendes Beispiel für eine illustrierte Handschrift ist der Wolfenbütteler *Willehalm*-Codex der Herzog August Bibliothek. Dieser beinhaltet neben dem *Willehalm* Wolframs von Eschenbach auch die Vorgeschichte und die Fortsetzung: das unvollendete Werk Wolframs setzte Ulrich von Türheim unter Verwendung einer französischen *Chanson de geste*-Vorlage fort, während Ulrich von dem Türilin die Vorgeschichte ohne weitere Quellen allein aus den Hinweisen im *Willehalm* verfasste. Die als *Willehalm*-Zyklus bezeichnete Trilogie mit Wolframs *Willehalm* als Mittelstück erfreute sich offensichtlich hoher Beliebtheit. Acht der insgesamt zwölf vollständigen *Willehalm*-Handschriften beinhalten sowohl die Fortsetzung als auch die Vorgeschichte zu Wolframs *Willehalm*.

konstituieren zugleich den Sinn, die Bedeutung der Nachricht. Wie bedeutsam die Struktur eines Textes bzw. eines Bildes bei der Sinnkonstitution ist und ob die Wahrnehmung den Sinn konstituiert, wird noch zu klären sein.

⁴² Dabei ist erstaunlicher Weise in ägyptischen Totenbüchern eine Hinwendung zum Bild entdeckt worden, die im Laufe der Jahrhunderte den Text vollkommen verdrängt hat. Die Bücher bestanden ganz aus Illustrationen mit kurzen Beischriften. Brunner (1979, S. 204 f.) zieht daraus den Schluss, dass die Totenbücher auf einen möglichen, vorherrschenden Analphabetismus hinweisen, da die Entstehung dieser Bilder-Totenbücher in einer Zeit des kulturellen Niedergangs zu verankern sind. Auch an dieser Stelle wird ein restriktives Bildverständnis deutlich, das den Nutzen der Bilder allein in der Laienbildung sieht und den kulturellen Niedergang in Zusammenhang mit der Dominanz der Bilder zu wissen glaubt. Da es sich jedoch um Illustrationen zu Totenbuchsprüchen handelt und diese komplexe Inhalte vermitteln – auch unter Verwendung kurzer Beischriften –, ist es fraglich, inwieweit ein Laie ohne unterstützende Kraft dazu imstande wäre, diese zu erfassen; zumal, wie Brunner selbst feststellt, kurze Zeit später die reine Bildrolle verschwindet, und diese sogenannten Vignetten nie wieder eine signifikante Rolle spielten. Vgl. generell zur Mediengeschichte, zum Wandel der Medien und dem kulturellen Wandel, der mit einem Wandel der Medienkultur einhergeht Holly: 1996, S. 9–16; vgl. auch Holly / Biere: 1998.

⁴³ Vgl. Frühmorgen-Voss / Ott: 1975, S. 1–56. Den Höhepunkt bildet dabei das 15. Jahrhundert. (ebenda)

Die Besonderheit der Wolfenbütteler Handschrift liegt in erster Linie in dem prachtvollen Bildprogramm. Von den insgesamt 86 Miniaturen gehören 34 Illustrationen zur *Arabel* Ulrichs von dem Türlin. Die weiteren 52 Miniaturen beziehen sich auf die ersten vier Lachmann'schen Bücher des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach. Das Bildprogramm bricht dann plötzlich ab, sodass der dritte Teil der Trilogie – der *Rennewart* Ulrichs von Türheim – keine Illustration erfährt. Laut Werner Schröder, der früh auf den herausragenden Status des Codex aufmerksam machte, wäre bei konstantem Fortlauf des Bildprogramms mit 110 bis 120 Miniaturen zu rechnen. Eine solch hohe Anzahl an Miniaturen übertrifft einzig die Bebilderung der Großen Bilderhandschrift, die den Text mit circa 1300 Bildern fortlaufend kommentiert.⁴⁴

Während jedoch die Wolfenbütteler Illustrationen zu Wolframs *Willehalm* von Werner Schröder zumindest inhaltlich bestimmt und dem Text zugeordnet wurden,⁴⁵ sind die doch ebenso prachtvollen Illustrationen des *Arabel*-Teils bislang unberücksichtigt geblieben.⁴⁶

Ein Grund für die stiefmütterliche Behandlung der *Arabel*-Illustrationen ist mit hoher Wahrscheinlichkeit, dass der Beliebtheitsgrad der Trilogie und die umfangreichen Bildprogramme der drei Epen der allgemeinen wissenschaftlichen Auffassung über die nachklassischen Dichtungen konträr gegenüber stehen.⁴⁷ Auf den nachklassischen Werken lasten die Vorbehalte des Epigontums. Der Vorwurf der Epigonalität entsteht durch den einseitigen Vergleich mit Wolframs *Willehalm*. Ein solches Vorgehen, welches eine Analyse der ergänzenden Werke allein im Kontext des *Willehalm* erlaubt und ihnen eine eigene Daseinsberechtigung abspricht, führt grundsätzlich zu einem großen Qualitätsgefälle, und das zulasten der nachklassischen Dichter.⁴⁸ In diesem Zusammenhang ist Schröders verheerendes Urteil zu nennen, der nach intensiver Beschäftigung mit der *Arabel* zu dem Ergebnis kommt: „Die *Arabel* Ulrichs von dem Türlin ist weder eine bedeutende Dichtung, noch hat sie das literarische Geschehen im 13. Jahrhundert in irgendeinem Sinne maßgeblich mitbestimmt.“⁴⁹ Die Antwort auf die Frage, weshalb er sich so eindringlich mit diesem Werk beschäftigt, lautet:

⁴⁴ Vgl. Diemer / Diemer: 1991, S. 1099.

⁴⁵ Vgl. Schröder: 1989 c, S. 735–758.

⁴⁶ Auch wenn Schröder einige wenige der *Arabel*-Illustrationen der Wolfenbütteler Handschrift und einige *Arabel*-Miniaturen weiterer Handschriften dem Text zugeordnet hat, ist er dennoch nicht über eine kurze Beschreibung der Bilder hinausgekommen. Ihm ging es in erster Linie um die Erhellung einzelner, unschlüssiger Textpassagen und einiger Textdifferenzen zwischen der Redaktor-Fassung und der Fassung *A Die Funktion des Bildprogramms und eine umfassende Text-Bild-Relation der Handschriften standen nicht im Fokus des Interesses. Auch dieser konkrete Umgang mit dem Bild, ist durchaus legitim; er zeigt jedoch zugleich, wie sehr das Bild allein vom Text aus betrachtet wird und eine mögliche, eigenständige Aussage außer Acht gelassen wird. Vgl. Schröder: 1983, S. 185 ff.; des Weiteren vgl. Schröder: 1984, S. 192 ff.

⁴⁷ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 47.

⁴⁸ Vgl. McFarland: 1987, S. 57.

⁴⁹ Vgl. Schröder: 1995: S. 205–224, S. 208.

„Das erste mich leitende Interesse war die komplizierte [...] Überlieferung des Romans. Das zweite war die Möglichkeit, am Werk eines Wolfram-Nachahmers – der eingestandenermaßen nichts anderes sein wollte als eben dies und der mit demselben Stoff hantierte wie dieser – eine Vorstellung davon zu gewinnen, ob, wie und wie weit Wolfram in seinem Jahrhundert verstanden oder nicht verstanden worden ist und wie das von dem einen zu großer Kunst geballte Material in der Hand des anderen wieder ins Stoffliche und Triviale zurückfällt.“⁵⁰

Nichtsdestotrotz ist es Werner Schröder zu verdanken, dass die in Vergessenheit geratene *Arabel* Ulrichs wieder ins Licht der Forschung rückte und die Eigenständigkeit der Dichtung sowie inhaltliche Aspekte zum Gegenstand verschiedener wissenschaftlicher Arbeiten wurden. Allerdings berücksichtigt eine derart negative Bewertung der *Arabel* weder die reiche Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte noch die umfangreichen Bildprogramme. Wie abhängig die Bebilderung der Handschriften von der jeweiligen Aufführungssituation und damit von der Rezeption und zugleich von den Ansprüchen des Auftraggebers ist, beweist der Codex des König Wenzels IV. von Böhmen. Allein der dritte Teil der Trilogie, nämlich der *Rennewart* Ulrichs von Türheim, ist mit einem umfangreichen Bildprogramm versehen, während der *Willehalm* Wolframs keine Bebilderung erfährt.⁵¹

Trotz einiger guter Forschungsprojekte ist das Interesse im Vergleich zum *Willehalm* Wolframs eher gering geblieben. Und auch die Bilder und das Text-Bild-Verhältnis sind nicht entsprechend gewürdigt worden. Sowohl das eher mäßige wissenschaftliche Interesse an der *Arabel*-Dichtung als auch die Tatsache, dass bisher eine Untersuchung der Wolfenbütteler *Arabel*-Illustrationen trotz ihrer herausragenden Stellung ausgeblieben ist, erzwingen eine genaue Untersuchung des Textes, der Bilder und der Text-Bild-Relation, denn der Wolfenbütteler Codex ist mehr als nur Teil einer Wirkungsgeschichte, die sich allein auf den *Willehalm* Wolframs und auf seine Überlieferungsgeschichte konzentriert. Er ist ein besonderes Zeugnis einer weit zurückreichenden Geschichte der Kombination von Bild und Text. Die Wolfenbütteler Handschrift ist aufgrund ihres Gesamtkonzepts ein Zeichen ihrer Zeit; sie ist ein ‚Historienbild‘, dessen materielle Zusammensetzung eine spätmittelalterliche Rezeptionsästhetik der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin enthält und Antworten über den Umgang mit Text und Bild im Mittelalter bereitstellt. Der Codex impliziert fundamentale Antworten auf die Frage nach dem Zusammenhang von Text und Bild und ist Zeugnis einer kulturellen Praxis, deren Kontinuität bis in die heutige Zeit reicht und die Aufschluss geben kann über das Potenzial einer bimedialen Kombination.

⁵⁰ Schröder: 1995, S. 209.

⁵¹ Zum *Willehalm*-Codex König Wenzels IV. von Böhmen siehe Theisen: 2010.

Die Mediävistik ist vor allem aufgrund von Fragen zur Rezeptionsgeschichte mittelalterlicher Dichtungen an Bildern interessiert. Die Fragen, die anhand der visuellen Darstellung eruiert werden, sind dementsprechend: Welche inhaltlichen Analogien und Diskrepanzen finden sich zwischen Text und Bild, was für Auswirkungen haben diese auf die Bedeutung des Textes und was sagen sie über das zeitspezifische historische Verständnis des Verfassers und des Publikums aus?⁵² Wie Manuwald bereits feststellt, „bleibt die Rezeptionsforschung ein Ansatz, der – durchaus legitim – vom Text ausgeht.“⁵³ Allerdings bleiben dabei das eigene Ausdruckspotenzial der Bilder und die durch die Synthese von Text und Bild neu entstandenen Sinndimensionen offen.⁵⁴

Des Weiteren ist innerhalb der unüberschaubar gewordenen Fülle an Untersuchungen zu Text und Bild in der Mediävistik die Tendenz erkennbar zu einer mittelalterlichen Audiovisualität der Kommunikationsprozesse, die der neuzeitlichen Audiovisualität der Medien entspricht,⁵⁵ eine Tendenz hin zur Aufhebung der Dichotomie von Text und Bild. Die Polarisierung von Text und Bild – wie sie bei Lessings systematischer Trennung zum Vorschein kommt – ist „für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit undenkbar gewesen.“⁵⁶ Bild und Text werden eher als komplementäre Medien verstanden, dies nicht zuletzt aufgrund des medialen Wandels von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit und des damit einhergehenden Verlusts des Sprechers sowie der Absenz der face-to-face-Situation. „Gegenüber der lebendigen Anschauung einer face-to-face-Situation [...] ist die Komplexität der sinnlichen Wahrnehmung im Medium der Schrift erheblich reduziert [...]. [...] Die Literatur stellt sich die Aufgabe, ihren Mangel an optischen Sinnesdaten zu kompensieren und Strategien zu entwickeln, um das Schauen ihrer Hörer und Leser mit den eigenen Mitteln zu stimulieren.“⁵⁷ Diese Feststellung führt unmittelbar zu sprachlichen Visualisierungsstrategien.⁵⁸ Unter sprachlichen Visualisierungsstrategien wird das Konzept des Vor-Augen-Stellens verstanden, „ein Vor-Augen-Stellen dessen, was nicht tatsächlich gesehen oder was räumlich und zeitlich entfernt ist, aber so ‚evident‘ gemacht wird, als habe es stattgefunden und sei dem Hörer oder Leser

⁵² Manuwald (2008, S. 20) verweist darauf, dass „im Laufe der Zeit ein Bewusstseinswandel stattgefunden hat, insofern sich die Annahme, dass die Bilder die ‚richtige‘ Deutung des Textes anzeigten oder den Text ‚falsch‘ wiedergäben, dahingehend veränderte, dass Bilder selbstständig auf den Stoff zugreifen und den Text eventuell auch unterminieren können.“

⁵³ Manuwald: 2008, S. 21.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Vgl. Wenzel: 1995, S. 292.

⁵⁶ Vgl. Wenzel: 2006 c, S. 245; S. 301.

⁵⁷ Wenzel: 2009, S. 12.

⁵⁸ In erster Linie sei hier die umfangreiche Forschung Wenzels zu Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Dichtungen genannt: Wenzel: 1995; Wenzel: 2001; Wenzel: 2002; Wenzel: 2008; Wenzel: 2006 b; Wenzel: 2009.

gegenwärtig.⁵⁹ Derartige Visualisierungsstrategien evozieren im Rezipienten bildhafte, mentale Vorstellungen, die der visuellen Wahrnehmung zu gleichen scheinen. Die Visualisierungsstrategien in Texten beschränken sich dabei nicht allein auf sprachliche Mittel wie die Metapher oder die Allegorie, sondern auch auf Fokussierung, Ausblendung, Perspektivenwechsel, Bewegungen von Figuren, akustische und optische Signale, Deixis, Ekphrasis, Gesten, Blickrichtungen und *descriptions*.⁶⁰ „Der Leser wird nicht nur Zuhörer, sondern auch Zuschauer.“⁶¹ Durch sprachliche Formulierungen werden mentale Bilder stimuliert, „die den Betrachter anleiten, sein eigenes Körpertastbild in den Schauraum der gelesenen / betrachteten Szene zu versetzen.“⁶² Die Visualisierungsstrategien sind, wenn von einem Schauraum oder einem Sichtraum die Rede ist, immer auch aufs Engste mit Räumlichkeit und räumlicher Wahrnehmung verbunden. Und tatsächlich scheinen auch die Ekphrasis und die *descriptions*, die augenscheinlich nicht mit Räumlichkeit in Verbindung gebracht werden, durchaus räumliche Aspekte zu besitzen: die *descriptio persona* nach Sidonius Apollinaris vollzieht sich von Kopf bis Fuß, und damit von oben nach unten. Die ekphrastischen Darstellungen bedienen sich der Räumlichkeit, um imaginäre oder reale Kunstgegenstände zu beschreiben und das Kunstwerk dem Zuhörer oder Leser vor Augen zu führen, sodass er den Gegenstand zu sehen glaubt.

Texte sind somit zugleich vom Visuellen durchdrungen und daher immer auch „Mixed Media“⁶³. Der Visualität von Texten wird eine intensive, sinnstiftende Funktion beigemessen, die in einer semi-oralen Kultur wie der des Mittelalters einen hohen Status besitzt.⁶⁴ Nonverbale Interaktionen in Texten werden „als entscheidende Konstituens für die Poetik eben dieser, in einer bimedialen Kultur angesiedelten Texte [...]“ eingeschätzt.⁶⁵ „In einer Gesellschaft, in der die Schrift nur eine sekundäre Rolle spielt, dominieren Augen und Ohren [...]“⁶⁶

Auch Bilder sind auf Engste mit Sprache verknüpft. Bilder können verbalisiert werden. Wir sprechen über Formen, Farben und Handlungen in Bildern. Wir ‚lesen‘ rein visuelle Darstellungen, z. B. Comics.⁶⁷ Bilderfolgen können diskursiv sein und implizieren zugleich den

⁵⁹ Wenzel: 2006 a, S. 9. Zur Rhetorik des Vor-Augen-Stellens siehe auch Campe: 1997, S. 208–225.

⁶⁰ Zu den verschiedenen Aspekten des Visuellen in Texten siehe Wenzel: 2006 b; Wenzel 2006 c. Wenzel / Lechtermann / Wagner: 2007; Bauschke-Hartung / Coxon / Jones: 2009.

⁶¹ Wenzel: 2006 c, S. 238.

⁶² Ebenda.

⁶³ Mitchell: 2008, S. 152.

⁶⁴ Siehe hierzu zuletzt Bauschke / Coxon / Jones: 2009.

⁶⁵ Brüggem / Holznagel: 2009, S. 2 f.

⁶⁶ Wenzel: 1995, S. 10.

⁶⁷ Auch wenn rein intuitiv der Begriff der ‚Bildsprache‘ verwendet wird, bezeugt dies noch nicht, dass es sich bei Bildern um eine Art Sprache handelt, es zeigt jedoch eine prinzipielle Ähnlichkeit bei der Inhaltsvermittlung zwischen Sprache und Bild.

Begriff des Zeitlichen, denn „alle Medien sind Mixed Media, die verschiedene Codes, diskursive Konventionen, Kanäle und sensorische und kognitive Modi kombinieren.“⁶⁸ Dies gilt insofern auch für textunabhängige Bilder wie die sakrale oder höfische Kunst, als die Deutung nur innerhalb eines größeren Konnexes schriftlich oder sprachlich übermittelter Erzählungen erfassbar ist.⁶⁹

Dem Raum wird bei der Bedeutungskonstitution des Bildes eine besondere Bedeutung beigemessen. Der Bildfläche, der Ordnung des Bildes werden nicht erst seit Lessing besondere sinnstiftende Momente zugeschrieben.⁷⁰ Man denke etwa an die Bedeutungsperspektive des Mittelalters, in der die Anordnung und die Größe von Bildkörpern die ihnen beigemessene Bedeutung ausdrücken und soziale Verhältnisse generieren und darstellen.⁷¹ Über räumliche Relationen werden Bedeutungen veranschaulicht.

Die Bedeutungskonstitution ist jedoch nicht unabhängig vom Betrachter zu denken. Im Akt des Sehens eröffnet sich im Bild wie im Text ein Schauraum. Das Bild vollzieht Zeigehandlungen in Form von Deixis. Blickrichtungen, Perspektive, Gebärden dienen dazu, den Blick des Betrachters zu lenken. Sie verbinden „die Nähe mit dem Fernen“⁷², schaffen Verbindungen zwischen Bildelementen. In ihnen wird die Nähe von ‚sagen‘ und ‚zeigen‘ deutlich.⁷³ Die Schauräume literarischer Texte und die Bildräume des Malers sind „als Imaginations- und Meditationsräume für den am Phantasma Geführten zu verstehen“⁷⁴, und damit aufs Engste mit Bewegung und Zeitlichkeit verknüpft. Der Betrachter dieser Schauräume wird zum „Ort des Bildes“⁷⁵. Die Tatsache, dass der Mensch der „Ort des Bildes“ ist, Texte und Bilder Schauräume eröffnen und den Körper des Rezipienten in die Handlung einbinden, ist auch immer mit dem Begriff des mentalen Bildes verbunden. Doch Texte und Bilder binden den Menschen nicht nur durch mentale Stimulierung in einen Kommunikationsprozess mit ein. Sie sind selbst das Erzeugnis eines mentalen Vorgangs. Sie repräsentieren selbst mentale Bilder, in denen sich Welterfahrungen manifestieren und die auf diese Weise für das Kollektiv zugänglich gemacht werden.⁷⁶ Wenn Texte und Bilder subjektive Welterfahrungen materialisieren und aufgrund ihrer Materialität intersubjektiv zugänglich machen, so verweist

⁶⁸ „Alle Künste sind, kurz gesagt, ‚komposit‘ (bestehend aus Text und Bild).“ Mitchell: 2008, S. 152.

⁶⁹ Siehe hierzu auch Wenzel: 1995, S. 301.

⁷⁰ Siehe etwa die Fresken Giotto's: Der Bildsinn erfüllt sich in der planimetrischen Komposition des Bildes, in der Ding- und Figurenwelt, die dargestellt wird. Vgl. Volkenandt: 2010, S. 408 f.

⁷¹ „Ohne Gegenstandsreferenz kann ein Bild ein Ereignis nicht erkennbar verbildlichen [...]“. Imdahl: 1988, S. 8.

⁷² Vgl. Boehm: 2010, S. 28.

⁷³ Vgl. Wenzel: 2009 b, S. 537–546: S. 545 f.

⁷⁴ Wenzel: 2009 a, S. 12.

⁷⁵ Belting: 2001, S. 12.

⁷⁶ Ebenda, S. 12 ff.

dies auf ein- und denselben Ursprung von Text und Bild, nämlich auf eine Idee, eine Vorstellung, die vor dem Text und dem Bild vorhanden war. Text und Bild haben damit denselben Hintergrund. Sie werden geschaffen, um betrachtet und gelesen zu werden. Sie lassen Rückschlüsse zu über Denkmodelle und das kulturelle Wissen ihres Urhebers. Sie repräsentieren und konstituieren Machtverhältnisse, die vor allem in der fragilen, mittelalterlichen Gesellschaftsstruktur der Sichtbarkeit bedürfen, um soziale Verhältnisse zu verfestigen, um Herrschaft sichtbar und zugänglich zu machen.⁷⁷ Text und Bild sind Medien der Kommunikation.

Doch mit der engen Zusammenführung von Schrift und Bild ist nur scheinbar der klassische Hiatus zwischen Bild- und Wortkünsten überwunden. Auch wenn Visuelles das Wort durchdringt und das Bild Verbales inkorporiert, auch wenn es Analogien zwischen Text und Bild gibt und Bilder Zeitlichkeit und Texte Räumlichkeit in sich bergen, so überwiegt rein „intuitiv die Gewissheit“ über eine bestehende Heterogenität der Künste.⁷⁸ Welchen Grund gäbe es, einen Codex zu illustrieren, der durchaus auch ohne Illustrationen auskäme, wenn nicht Differenzen zwischen der verbalen und visuellen Inhaltsvermittlung existieren würden, wenn man sich keinen Vorteil oder Nutzen aus der Verwendung der einen oder der anderen Repräsentationsform erhoffen würde? Laut Mitchell ist Lessing im Recht, „wenn er Poesie und Malerei als zwei radikal verschiedene Repräsentationsweisen ansieht, aber sein Fehler ist [...] die verdinglichende Festschreibung dieses Unterschieds in den Begriffen der analogen Oppositionen von Natur und Kultur, Raum und Zeit.“⁷⁹ Sowohl die Lessing'sche Trennung der Künste als auch die Horaz'sche Gleichwertigkeit von Malerei und Literatur scheinen nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt zu haben. Wie Weisstein bereits vor zwanzig Jahren konstatierte, ist die Vergleichbarkeit von Literatur und bildender Kunst in einem „Zustand der Unreife“⁸⁰. Der Zustand der Unreife ist auch heute noch nicht überwunden.

Die Relation der beiden medialen Formen zueinander ist trotz der Fülle an Untersuchungen noch lange nicht ausgeschöpft und das Verhältnis von Text und Bild noch lange nicht ergründet. „Wahrnehmungsprozesse werden immer wieder neu konfiguriert“⁸¹, lautet Wenzels Feststellung. Diese neuen Konfigurationen können jedoch nur anhand von Einzelanalysen zutage treten. Die Gestaltung des Codex konditioniert den Sinn einer Text-Bild-Synthese. Die Bedeutung einer Text-Bild-Kombination wird durch das Layout, durch die Bildkonstruktion

⁷⁷ Vgl. Blank: 2011, S. 18; vgl. auch Wenzel: 1995, S. 9 f.

⁷⁸ Siehe hierzu auch Mitchell: 2008, S. 74

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Weisstein: 1992, S. 17.

⁸¹ Wenzel: 2009 a, S. 13.

und die Textkonstruktion immer wieder neu konfiguriert. Die Relation von Text und Bild ist weder durch Theorien zu erfassen noch deduktiv zu begreifen, sondern immer durch konkreter Analysen von Text-Bild-Synthesen, in denen die Bedeutungen durch Konfigurationen anders generiert werden.⁸² Das bimediale Potenzial und die neuen Sinndimensionen, die durch die enge Koppelung von Bild und Text entstehen, sind allein durch eine Untersuchung eines eben solchen kompositen Werkes zu erfassen, das ein vergleichendes Sehen von Text und Bild provoziert.⁸³ Es bedarf somit immer der Untersuchung konkreter Text-Bild-Kombinationen, in denen durch die Nähe von Text und Bild, wie es bei illustrierten Handschriften der Fall ist, der Rezipient gezwungen ist, sich mit Text und Bild und der Relation von Text und Bild auseinanderzusetzen. Doch wo liegen die Schnittstellen zwischen Text und Bild? Liegen die Schnittstellen zwischen Wort und Bild innerhalb der Schauräume? Ist die Visualität des Textes maßgeblich an der Konstitution des Bildes beteiligt? Ist das Bild die Schrift der Leseunkundigen, und können Bilder ohne den Text Handlungen vermitteln? Sind Bilder nur ästhetisches und prachtvolles Dekor oder besteht eine gleichwertige Beziehung von Text und Bild? Gibt es weitere Analogien zwischen Text und Bild, die einen Vergleich möglich machen? Welchen Sinn und Zweck und welchen Mehrwert erfüllt die Kombination von Text und Bild und was sagen die Ergebnisse über das Medium ‚Bild‘ und das Medium ‚Text‘ aus? Welche Ideen und Vorstellungen machen die Medien dem Rezipienten zugänglich? Was und wie kommunizieren die Bilder und der Text und welche kulturellen und sozialen Praktiken lassen sich anhand dieser Synthese festmachen?

Anknüpfend an solche Fragen bildet die folgende Arbeit den Versuch, das kommunikative Potenzial, das dem Codex durch die Erweiterung aufgrund der Illustrationen zukommt, zu analysieren. Es gilt die Schnittstellen und Analogien, aber auch die Differenzen zwischen Bild und Text zu eruieren, um die Bedeutung dieser bimedialen Zusammenstellung zu ergründen. Dabei liegt das Hauptaugenmerk vor allem auf den Visualisierungsstrategien, der Räumlichkeit sowie der Bewegung und der damit verbundenen Zeitlichkeit im Text und im Bild. Dass die Begriffe des Räumlichen, der Bewegung und der Visualisierung innerhalb der Text-Bild-Forschung von größter Bedeutung und maßgeblich an der Bedeutungskonstitution beteiligt sind, ist bereits anhand der Analyse der vier Verse deutlich geworden. Welche Schnittstellen sich hierzu innerhalb der verschiedenen Forschungsarbeiten zur *Arabel*-Dichtung und zu den

⁸² Auch Muckenhaupt (1986, S. 5) ist überzeugt, „dass eine fundierte Sprach- und Bildtheorie nicht von oben, auf dem Weg der Definition, sondern nur durch die mühevollen Beschreibung der sprachlichen Ausdrücke und der Bilder begründet werden kann, für die die gemeinsame Betrachtung von Sprache und Bild letztlich gedacht ist.“

⁸³ Siehe hierzu auch Mitchell: 2008, S. 144 ff.

Arabel-Miniaturen des Wolfenbütteler Codex finden, soll im Folgenden anhand eines Forschungsüberblicks, der die Ergebnisse und Interessenschwerpunkte hinsichtlich der *Arabel*-Dichtung exemplifiziert, illustriert werden.

1.3 Forschungsdiskussion

Unter den überschaubaren literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur *Arabel* Ulrichs von dem Türlin ist als erstes Schröder zu erwähnen. Schröder widmet sich neben der schwierigen Überlieferungsgeschichte auch inhaltlichen Aspekten des Werkes. Sein Interesse an einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit der *Arabel* Ulrichs ist jedoch vornehmlich das eines Wolfram-Sympathisanten, der nichts weiter als die Spuren des *Willehalm* in Ulrichs Werk aufzuspüren und die Unzulänglichkeit jenes geistlosen, nachklassischen Wolfram-Epigonens, der dem klassischen Vorgänger augenscheinlich allein nacheifert, aufzudecken sucht.⁸⁴ Er reiht sich damit in eine breite Gruppe Literaturhistoriker ein, die in der *Arabel* nichts weiter als das Werk eines stupiden Nachahmers sehen, der aufgrund mangelnder Begabung Wolfram in keiner Weise gerecht werden kann.⁸⁵ Selbst die Beschäftigung mit der *Arabel* wird wegen der mangelnden Kunstfertigkeit Ulrichs zum Paradigma für wissenschaftlichen Dilettantismus:

Daß die Forschung sich mit der ‚Arabel‘ bisher kaum beschäftigt hat, kommt nicht von ungefähr. Inhaltlich erfährt man aus ihren zehntausend Versen nicht viel mehr, als man schon aus dem ‚Willehalm‘ wußte. [...] Und Ulrichs Erzählgabe ist nicht von der Art, daß sie einem literarischen Feinschmækker den Mund wäßrig machte. Es gibt allerdings Gründe zu bezweifeln, daß die heutigen Literaturhistoriker noch mehrheitlich zu dieser Species gehören. Besonders auf mediävistischem Felde hat man eher den Eindruck, daß poetische Qualität für die Auswahl ihrer Forschungsobjekte von untergeordneter Bedeutung ist.⁸⁶

Poetische Qualität wird zum signifikanten Kriterium für wissenschaftliches Arbeiten erhoben. Doch nach welchem Maßstab misst man „große Kunst“⁸⁷? Ob einem Werk poetische Qualität

⁸⁴ Siehe hierzu auch das Zitat von Schröder Kapitel 1.2, S. 19 dieser Arbeit.

⁸⁵ Zur niederschmetternden Kritik an Ulrich siehe Koberstein: 1884, S. 189; Gervinus: 1853, S. 406; Scherer: 1883, S. 161; Kraus: 1896, S. 50; Rosenhagen: 1894, S. 418 ff.

⁸⁶ Schröder: 1995, S. 208.

⁸⁷ Schröder verbindet ‚große Kunst‘ vor allem mit Wolfram von Eschenbach und der höfischen Dichtung des hohen Mittelalters, der sogenannten klassischen mittelalterlichen Literatur. Vgl. Schröder: 1995, S. 214 ff. „Weder er [der Stricker] noch ein anderer nachklassischer Autor hatte es vermocht, das Niveau der großen Vorgänger zu halten.“ (hier S. 16) Daher erscheint auch die Bezeichnung ‚nachklassisch‘ für spätmittelalterliche Dichtung fragwürdig. Der Begriff des ‚Nachklassischen‘ kann niemals wertneutral verwendet werden, da er generell eine qualitative

zugesprochen wird oder nicht, hängt offenbar vom ästhetischen Empfinden des jeweiligen Rezipienten ab. So konstatiert Jacob Grimm im Gegensatz zur gängigen negativen Kritik, dass Türheims *Rennewart* „ein trockenes, geschwätziges Gedicht“ ist, „das keinen Abdruck verdient. Wogegen Turlin weit ergötzlicheren Stoff, zwar weitschweifig, doch anmuthig verarbeitet.“⁸⁸ Der Maßstab, nach dem beurteilt wird, besitzt hier rein individuellen Charakter und unterliegt keinen wissenschaftlichen Kriterien.

Subjektiv-ästhetische Kategorien sind als wissenschaftliches Instrumentarium daher mehr als nur ungeeignet, denn tendenziöse und individuelle Standpunkte behindern eine objektive, wissenschaftliche Analyse des Textes. Sie verhindern eine eingehende Beschäftigung mit dem Text und verstellen den Blick auf wichtige inhaltliche Schwerpunkte, was angesichts des Vergleiches von Text und Bild von besonderer Bedeutung ist.

Das Ergebnis der Interpretation Schröders lautet: Die *Arabel* ist „als Minneroman“⁸⁹ konzipiert, denn das Hauptanliegen Ulrichs ist es, darzustellen, „wie es ihm [Willehalm]“ gelingt, „Arabels Minne zu wecken und zu gewinnen“.⁹⁰ Ein Gespür für Religiosität und ein Interesse an christlichen Werten wird Ulrich vollends abgesprochen.⁹¹ Letzten Endes ist Ulrich für Schröder lediglich ein Epigone, der „dem Werke Wolframs dienen wollte“.⁹²

Während innerhalb der älteren Forschung größtenteils Einigkeit über die Stupidität Ulrichs und die Dependenz von Wolframs *Willehalm* herrscht⁹³, wird im weiteren Verlauf eine Tendenz

Differenz zwischen der spätmittelalterlichen und den hochmittelalterlichen Dichtungen impliziert. Auf ein besonders eklatantes Exempel für eine voreingenommene Etikettierung spätmittelalterlicher Autoren macht Urban (2007 a, S. 48) aufmerksam: „Ein prägnantes Beispiel für die unterschiedliche literaturwissenschaftliche Bewertung je nach Autorschreibung stellt der ‚Jüngere Titurel‘ dar. Während er bis ins 19. Jahrhundert als Werk Wolframs galt und entsprechend gewürdigt wurde, fiel er nach Aufdeckung des eigentlichen Verfassernamens, Albrecht von Scharfenberg [...] zunächst der Nichtbeachtung anheim.“

⁸⁸ Grimm: 1811, S. 156 f.

⁸⁹ Schröder: 1984, S. 6. Siehe auch Schröder: 1995, S. 214; S. 219 ff.

⁹⁰ Schröder: 1984, S. 6.

⁹¹ „Die Religion spielt in diesem Roman eine ganz sekundäre Rolle: er ist keine Bekehrungsgeschichte oder gar eine Legende, sondern ein Liebesroman, dessen potenzielle Tragik bei Wolfram auch eine religiöse Komponente hat.“ Schröder: 1984, S. 217.

⁹² Schröder: 1995, S. 222.

⁹³ Für die wenigen konträren Meinungen der älteren Forschung – neben Jacob Grimm – soll an dieser Stelle ein wenig Platz eingeräumt werden: So unter anderem für Suchier (1873, 36 f.), der elaboriert, dass Ulrichs Werk auf keiner anderen Vorlage als auf Wolframs *Willehalm* basiert. Ulrich schöpft nur aus den Andeutungen des *Willehalm*. Auch wenn Suchiers bis heute unbestrittene These nicht unmittelbar revolutionär erscheint, so zeigt sich in der Aussage Goedekes (1884, S. 131), welche Irritation und Provokation damit verbunden sein kann: „Wäre dies Unglaubliche denkbar, so würde Ulrich die meisten höfischen Dichter, die meistens nur bearbeitende Uebersetzer waren, an Erfindungsgabe und Entwerfung eines wohlgegliederten und wohl ausgeführten Planes weit übertreffen und sein Wert eher steigen, als herabgedrückt werden.“ Die Aussage Goedekes wird bis heute als Kritik aufgefasst. So äußert sich bereits Singer (1893, S. 18) dazu und konstatiert, dass die ästhetische These Goedekes der Sachlichkeit Suchiers nicht standhalten kann. Zur Unzulässigkeit der Argumentation und zur Kritik Singers siehe auch Höcke: 1996, S. 23, Zitat 53. Dennoch klingt in dieser negativen Kritik indirekt eine Hochschätzung des Werkes an. Denn Ulrichs Werk ist unter der unangefochtenen Prämisse, dass es nicht unter Verwendung einer Vorlage entstanden ist, eine veritable Ausnahmeerscheinung. Auch bezeichnet Goedeke das Werk als wohlgegliedert und wohl ausgeführt; alles durchaus positive Aspekte, die Ulrichs Werk nur auszeichnen können.

hin zur Aufwertung der *Arabel* Ulrichs erkennbar, die mit einer Analyse der Selbstständigkeit des Werkes einhergeht. Vor allem McFarlands Untersuchung markiert einen wichtigen Wendepunkt in der Gewichtung des Werkes. McFarland arbeitet drei Thesen aus, die die Eigenständigkeit und die Selbstbestimmtheit der *Arabel* gegenüber dem *Willehalm* demonstrieren: Er erklärt, die Redaktorfassung *R sei nachträglich in die *Willehalm*-Trilogie integriert worden, während die Originalfassung *A als eigenständiger Roman konzipiert sei; er verbindet die Minnethematik mit der Gattungsbestimmung des Werkes und führt den Begriff der *Minne-translatio* ein, mit dem er den Akt der Übertragung der östlichen heidnisch-erotischen Minne in den christlichen Westen bezeichnet, indem die Minnefreude seit der Abwesenheit Willehalms stillstand; schließlich ordnet er das Werk in die politische Situation des böhmischen Hofes um 1270 ein.⁹⁴ So macht McFarland anhand der von ihm aufgestellten Thesen auf die Eigenständigkeit der Dichtung Ulrichs aufmerksam.

Auch Behr geht innerhalb seiner Untersuchung zum böhmischen Hof intensiv auf Ulrichs Dichtung ein und begreift die Eigenständigkeit der Dichtung als wichtiges Moment zum Verständnis der *Arabel*.⁹⁵ Er stellt fest, dass vor allem der Leitgedanke der höfischen *vröide* einen bedeutsamen Unterschied zu Wolframs *Willehalm* darstellt. Für Behr ist analog zu McFarland die Rückkehr Willehalms ins fränkische Territorium von größter Bedeutung, mit dem die seitdem fehlende *vröide* wieder einkehrt.⁹⁶

Neben McFarland betont vor allem Strohschneiders eingehende Beschäftigung mit der *Arabel* Ulrichs die Eigenakzentuierung des Werkes. Abgesehen von seinen Rezensionen zu Schröders *Arabel*-Studien⁹⁷, in denen er die Vorgehensweise Schröders kritisiert, die Strohschneider zufolge „einen historisch reflektierten Zugang zum Sinn von Ulrichs Erzählen“⁹⁸ blockiert, widmet er sich der Problematik der späthöfischen Fortsetzungen, die sich fragmentarisch gebliebenen hochmittelalterlichen Dichtungen zuwenden⁹⁹. So erkennt er in den

Auch Wildermuth (1951, S. 204), die in ihrer Untersuchung zum Sprachstil Ulrichs eine gewisse stilistische Abhängigkeit von Wolframs Werken erkennt – neben dem *Willehalm* vor allem eine Anlehnung am Sprachstil des *Parzival* – und negative Kritik an seinem Sprachduktus ausübt, attestiert Ulrich nichtsdestotrotz einen eigenen nicht unattraktiven Stil: „Meiner Ansicht nach beginnt Türlins eigener Stil schon in der sehr geschickten Auswahl und Anordnung des Stoffes; er wählt die Vorgeschichte zu Wolframs *Willehalm*, und macht daraus, nur nach Wolframs Andeutungen, eine hochromantische Liebesgeschichte mit Flucht, Verfolgung und schließlichem happy end. [...] Zweifellos hat Türlin Talent [...]“. Wichtiger ist jedoch, dass der Zeitgenosse Ulrichs, Ulrich von Etzenbach, ihn in seiner Dichtung *Alexander* handwerkliches Kunstkönnen zuschreibt: *meister Uolrich vom Türlin / daz iuwer kunst nû waere mîn*. (V. 16225 f.) Siehe hierzu auch Wachinger / Ruh / Schröder: 2010, S. 39.

⁹⁴ McFarland: 1987, S. 57–73.

⁹⁵ Behr: 1991, S. 128 ff.

⁹⁶ Ebenda, S. 135 f.

⁹⁷ Vgl. Strohschneider: 1991 c; vgl. Strohschneider: 1995.

⁹⁸ Strohschneider: 1991 c, S. 161.

⁹⁹ Strohschneider: 1991 a; Strohschneider: 1991 b, S. 70–98. „Als Fortsetzungen der ‚klassischen‘ so sieht es aus, sanktionieren die ‚epigonalen‘ Texte selbst jene in Wahrheit anachronistischen Deutungs- und Beurteilungs-

Gotfrit-Fortsetzungen die „Chancen zu problemoffener literarischer Erfahrung, welche Gotfrits Epos nicht nur als fragmentarisches, sondern mehr noch als hochkomplexes, selbstreflexives ästhetisches Gebilde angeboten hatte“.¹⁰⁰ Die Möglichkeiten, die Gotfrits Dichtung anbietet, „werden durch den spezifischen Akt des Weitererzählens, Ausassoziierens, Problemlösens, als welcher eine Fortsetzung begriffen werden kann, eingegrenzt oder um literarischer Eindeutigkeit willen beseitigt.“¹⁰¹ Eben diese Aspekte glaubt er auch in der *Arabel* Ulrich wiederzufinden. So spricht Strohschneider von dezidierten Problemfeldern im *Willehalm* Wolframs wie die Problematik des Statusverlustes der Arabel, die fehlende Jungfräulichkeit und den eigentlichen Akt der Konvertierung zum christlichen Glauben Arabels, die Ulrich aufdeckt und zu plausibilisieren versucht.¹⁰² Dies ist für ihn die eigentliche Leistung Ulrichs.¹⁰³ Vor allem in seinem Aufsatz über die Geheimnisse höfischer Frauenräume geht er eindringlich auf diese Aspekte der *Arabel*-Dichtung, indem er nebst den erwähnten, zentralen Thematiken auch auf die Problematik eines durch Frauen beherrschten Raums hinweist. Der fast autarke feminine Hof im Orient, über den Arabel als Königin und zugleich Oberhaupt des Hofes scheinbar unabhängig und uneingeschränkt verfügt, ist laut Strohschneider das destabilisierende Element der heidnisch höfischen Gesellschaft.¹⁰⁴ Aufgrund dessen ist es Willehalm möglich, mit Arabel und ihrem Hofstaat zu fliehen.¹⁰⁵ Doch auch in den westlich-christlichen Hofstrukturen birgt die Frau destabilisierende Momente in sich, die allerdings nicht räumlich-architektonisch evident werden, wie es zuvor im orientalischen Territorium der Fall war.¹⁰⁶ Dennoch findet der weibliche Handlungsspielraum im Verborgenen statt und strahlt aufgrund seiner Unzugänglichkeit und seiner opaken Struktur Gefahr aus: „In diesem Sinn ist der Frauenhof nicht zuletzt ein Ort der Gefährdung. [...] Und die Arabel erzählt davon ebensowohl, wie sie in ihrem zweiten Teil sodann von der Unumgänglichkeit hofinterner Binnensphären erzählt.“¹⁰⁷ Das weibliche Wissen des christlichen Hofes, das nur im Hintergrund der Erzählung existiert und von dem die höfische Männerwelt nichts zu wissen scheint,

regeln. Und dabei handelt es sich um Interpretationsmuster, welche wie selbstverständlich die Qualitätshierarchie der fortgesetzten und der fortsetzenden Texte fixieren. Es ist aber dieses festgelegte ästhetische Gefälle kein literarhistorisches Faktum, und nicht nur vom Überlieferungsbefund her läßt sich bezweifeln, daß es für die Literaturgesellschaften des 13., 14. und 15. Jahrhunderts real gewesen sei. In den Epenfortsetzungen selbst steht neben dem Lob der ‚klassischen‘ Meister das Zeugnis selbstbewußten Dichterstolzes [...].“ Strohschneider: 1991 b, S. 72.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 73.

¹⁰¹ Ebenda.

¹⁰² Vgl. Strohschneider: 2000, S. 34 ff.

¹⁰³ Ebenda.

¹⁰⁴ Vgl. Strohschneider: 2000, S. 35 f.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 39.

¹⁰⁶ Ebenda.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 38.

bleibt nichtsdestotrotz ein Gefahrenherd: „Das weibliche Wissen ist hier doppelt geheim, und dieses Geheimnisvolle ist nicht einfachhin die Negation höfischer Öffentlichkeit, sondern die Kontingentierung von Wissen nach Maßgabe differierender Kommunikationsbereiche und zugehöriger Rollenverteilung.“¹⁰⁸ Ulrichs Leistung sei es, mittels der opaken, weiblichen Kommunikationssphäre die Neugestaltung der Arabel-Figur hin zur Gyburg-Figur zu konfigurieren und so ein wichtiges Konstituens von Wolframs *Willehalm* narrativ zu bewältigen.¹⁰⁹

Hinsichtlich der fortwährenden Diskussionen über die Eigenständigkeit und Abhängigkeit der Dichtung Ulrichs widmet sich Höcke innerhalb seiner Dissertation vor allem Differenzen zwischen der *Arabel* und dem *Willehalm*; ein Vorhaben, das sich trotz der Virulenz bis dato niemand zur Aufgabe gemacht hat. Dabei untersucht er Motive und Themen, die das kulturelle Hofleben des 13. Jahrhunderts, sowohl in der *Arabel* als auch im *Willehalm*, entscheidend prägen und stellt diese einander gegenüber, um so die Eigenständigkeit und den Eigengehalt der Dichtung Ulrichs aufzudecken.¹¹⁰ So kommt er zu dem Ergebnis, dass die These McFarlands einer Korrektur bedarf, da Ulrich Wolframs *Willehalm* nicht „andersartig, originell erzählen“ möchte, sondern *anderweit*, wie Ulrich selbst verlauten lässt.¹¹¹ Dabei übersetzt Höcke den mittelhochdeutschen Begriff *anderweit* mit „zum zweiten Mal“, weil „im Zusammenhang mit Ulrichs Wolfram-Verehrung [...] eindeutig die Übersetzung zum zweiten Mal zu bevorzugen“ wäre.¹¹² Er verweist zwar darauf, dass *anderweit* auch „auf eine andere Art“ bedeuten kann, schließt dies aber zweifelsfrei aus: „Der Eschenbacher ist für ihn uneingeschränkte Autorität; an keiner Stelle ist eine dichterische Intention greifbar, mit dem Vorbild durch eigenständiges, andersartiges Erzählen zu konkurrieren, es gar zu überbieten.“¹¹³ Erstaunlicherweise ist Höcke selbst über sein eigenes Ergebnis irritiert, welches mit seinen selbst elaborierten Differenzen zwischen der Konzeption Ulrichs und der Wolframs nicht konform geht, denn „es hat sich ja gezeigt, daß Ulrichs ‚Arabel‘ de facto in der Auffassung und Sinngebung des Geschehens wesentlich von Konzeption und Gehalt des ‚Willehalm‘ abweicht.“¹¹⁴ Um die Prägnanz der Argumentationsfolge nicht aufzugeben, kann daher die logische Schlussfolgerung nur lauten, dass Ulrich die „‚Arabel‘-Dichtung wohl ungewollt, gleichsam ‚unter der Hand‘ zu einer Art Anti-‚Willehalm‘ geraten“¹¹⁵ ist. Es zeigt sich, dass

¹⁰⁸ Vgl. Strohschneider: 2000, S. 38.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 36.

¹¹⁰ Höcke: 1996, S. 28 ff.

¹¹¹ Höcke: 1996, S. 312 f. Vgl. auch V. 4.4–4.9.

¹¹² Ebenda.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Ebenda, S. 314.

¹¹⁵ Ebenda.

auch neuere Forschungsansätze durch bestimmte Erwartungshaltungen und durch Befremden gegenüber einer Fortsetzungs-Dichtung determiniert werden.

Höckes Argumentation fußt jedoch auf einem falschen Verständnis des Begriffs *anderweit*, dessen Bedeutung er vollkommen losgelöst von den vorherigen Versen bestimmt. Denn er bezieht sich nicht allein auf den folgenden Vers *wie es von erst muoste ergen* (V. 4,10), wie Höcke zu glauben scheint. *Anderweit* rekuriert auf: *des materie vns vil enge / her Wolfram hat betuetet: / diu iv wirt baz beluetet. / daz sprich ich nit vmme daz /, daz munt ie gespræche baz* (V. 4,6–4,9). Ulrichs Aussage könnte vom Rezipienten missverstanden werden, nämlich als Affront gegen Wolframs Erzählkunst. Um einer derartigen Interpretation der Verse Einhalt zu gebieten, erklärt er, dass es ihm nicht darum ginge, Wolframs lückenhafte Dichtung besser zu erzählen, als es der von Eschenbach getan hat. Er versucht lediglich vom Beginn der Erzählung zu berichten, nämlich *wer der graue was von Naribon, / wie er durch totez gelt ze lon / enterbte siniv werde kint / [...] vund wie div kuengin der Araboiz / mit im entran und wart getauft* (V. 4,11–4,17). Das ist eben das, was Wolfram bewusst ausgelassen hat. Ulrich wollte Wolfram sicherlich nicht überbieten. Allerdings geht damit nicht unbedingt einher, dass er Wolfram lediglich zu kopieren versucht und dass das Werk damit an Originalität und Eigenständigkeit einbüßt. Schließlich beruht Ulrichs Wissen allein auf Andeutungen Wolframs. Die Ausgestaltung basiert vornehmlich auf Ulrich selbst. Dies lässt darauf schließen, dass *anderweit* an dieser Stelle mit ‚auf eine andere Art‘ zu verstehen ist. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass nicht ohne Weiteres von einer bloßen Wiederholung des Aufgenommenen ausgegangen werden kann, wenn eine Dichtung nacherzählt oder im Sinne Höckes ‚zum zweiten Mal‘ von einer bereits bestehenden Geschichte berichtet wird.¹¹⁶ Auch wenn Ulrich tatsächlich ein solches Vorhaben im Sinn gehabt hätte, so bestreitet er doch eigene Wege – man nehme etwa die sogenannte Witwen-Episode, die Ulrich selbstständig ohne Andeutungen Wolframs konzipiert.

Nichtsdestotrotz kann Höcke sowohl die Differenzen und Diskrepanzen zwischen den beiden Werken als auch die Eigenakzentuierung der *Arabel* gegenüber dem übermächtigen *Willehalm* Wolframs deutlich machen. Es zeigt sich allerdings ein weiteres Mal, dass eine eindringliche Beschäftigung mit den verschiedenen Interpretationsansätzen virulent ist und dass der Interpretationsprozess noch lange nicht abgeschlossen ist. Daher bedarf es im Folgenden

¹¹⁶ Auch die Bilder sind aufgrund ihres selektiven Charakters nicht deckungsgleich mit dem eigentlichen Geschehen. Die visuellen Darstellungen erzählen durch Exposition und Selektion ihre eigene Geschichte und vermitteln eigenes Wissen. Siehe Kapitel 1.1, S. 4–13 dieser Untersuchungen.

der Wachsamkeit gegenüber möglichen Fehlinterpretationen, die auch auf verfehlten Übersetzungen beruhen können.¹¹⁷

Hinsichtlich der Tatsache, dass Ulrich vor allem vom Entstehen der Liebe zwischen Arabel und Willehalm berichten will, antwortet die Untersuchung Aderholds auf ein bedeutendes Forschungsdesiderat. Der Fokus der Dissertation Aderholds liegt entsprechend auf der Liebesgeschichte zwischen Arabel und Willehalm, die als Angelpunkt zwischen den drei Werken fungiert. Dabei geht sie explizit auf das Sujet der *Arabel*-Dichtung Ulrichs ein: die Liebesentstehung und die Minnekonzeption. Aderhold konstatiert im Gegensatz zu Schröder, dass „die Liebe zu Gott und die Liebe zwischen Arabel und Willehalm in seinem Werk in einer ebenso engen Verbindung miteinander und in einer annähernd gleichhohen Bewertung stehen, wie er diese schon im ‚Willehalm‘ Wolfams vorgefunden hatte“¹¹⁸. Das religiöse Moment, das im *Willehalm* Wolframs einen breiten und bedeutsamen Raum einnimmt und einen wesentlichen Bestandteil der Beziehung zwischen Willehalm und Arabel darstellt, ist in der *Arabel* von größter Bedeutung und konstitutiv in Hinblick auf die Darstellung der Liebenden.¹¹⁹ Somit wäre die religiöse Dimension nicht bloß ein oberflächliches Beiwerk und eine marginale Erscheinung, wie Schröder zu wissen glaubt.

In diesem Zusammenhang steht auch die ausgeprägte erotische Sphäre, die Schröder „als besondere Vorliebe [Ulrichs] für Schlafzimmer-Szenen“ bezeichnet.¹²⁰ Aderhold stellt fest, dass die eklatant sexuell konnotierten Szenen der *Arabel*, die mit den Schönheitsbeschreibungen der Frauen und einer damit einhergehenden ausgesprochen starken Anziehungskraft auf den Mann verbunden sind, bereits im *Willehalm* Wolframs zu finden sind.¹²¹ Für sie verleitet die Problematik, die implizit im *Willehalm* Wolframs angelegt ist, ob der Liebesvollzug vor oder nach der Taufe stattgefunden hat, Ulrich dazu, die erotische Anziehungskraft der Frau in ihrem ganzen Facettenreichtum darzustellen und auszumalen.¹²² Er reagiert damit auf die zweifelhafte Äußerung Wolframs: *ir güte mich gewerte / al des ich an*

¹¹⁷ Siehe hierzu Kapitel 1.1, S. 5 ff. dieser Arbeit. Die Unstimmigkeiten bei der Übersetzung des Begriffs ‚genießen‘ verleiten Urban dazu, den eigentlichen Aussagewert dieser Passage zu verkennen.

¹¹⁸ Aderhold: 1997, S. 102.

¹¹⁹ Ebenda. Zur Bedeutung der Liebe im *Willehalm* siehe auch Miklautsch: 1995, S. 231 f.

¹²⁰ Vgl. Schröder: 1995, S. 221. Die Wortwahl Schröders drückt augenscheinlich Kritik aus. Frappant ist gerade, dass ein moderner Leser wie Schröder die doch ziemlich rudimentären sexuell-konnotierten Szenen anstößig findet. Das deutet vielmehr auf eine gewisse Prüderie Schröders hin. Der Erfolg des Werkes offenbart jedoch, dass der mittelalterliche Rezipient gegenüber erotisch motivierten Handlungen offensichtlich weitaus freier und unbefangener gewesen ist, als es der heutige Leser zu vermuten wagt. Möglicherweise sind es gerade die erotischen Szenen, die eine bestimmte Spannung auslösen und im mittelalterlichen Rezipienten eine gewisse Neugier geweckt haben.

¹²¹ Aderhold: 1997, S. 135 ff.

¹²² Ebenda.

si gerte (Wh. 298,9 f.). Wann der Koitus vollzogen wird, bleibt im *Willehalm* offen.¹²³ Ulrich begegnet der Problematik, indem er die erotische Attraktivität immer wieder aufgreift und ausgestaltet, um den großen Verzicht, der mit dem nicht vollzogenen Beischlaf verbunden ist und der den festen, christlichen Glauben Willehalms verdeutlicht, zu explizieren.¹²⁴ „[...] Seine nach mittelalterlich-kirchlichem Verständnis vollkommene christliche Moral zeigt sich damit noch beeindruckender.“¹²⁵ Damit ist die Erotik für Aderhold in erster Linie ein darstellerisches Mittel, um die Willehalm-Figur auszugestalten und ihr einen Charakter im Sinne Wolframs zu geben. In Entsprechung dazu konstatiert sie, dass die Darstellung der Figur der Arabel derjenigen im *Willehalm* Wolframs nicht gerecht werde; dies ist nicht ganz wertneutral, denn ihr Fokus liegt auf der unzureichenden Ausgestaltung der Arabel-Figur: „Wenngleich Ulrichs ‚Arabel‘ im großen und ganzen eine recht gut gelungene Auseinandersetzung mit der Vorlage bedeutet, so gilt dies keineswegs für die Darstellung der Arabel-Figur.“¹²⁶ Dies bringt sie jedoch nicht mit einer mangelnden Kunstfertigkeit in Verbindung, sondern vielmehr mit der intentionalen Anlage Ulrichs, die Willehalm-Figur höher zu gewichten.¹²⁷ Dennoch werden Aderholds Ergebnisse augenscheinlich überschattet durch ihr Denken in ästhetischen Kategorien und durch einen plakativen Vergleich mit dem *Willehalm* Wolframs, was letzten Endes einen Zugang zum Werk Ulrichs behindert. So scheint Aderholds Hauptaugenmerk allein auf der Auseinandersetzung Ulrichs mit den Andeutungen seiner Vorlage und deren Ausgestaltung zu liegen. So glaubt sie unter anderem, es wäre Ulrichs Aufgabe, „die Entwicklung der Liebe zu solcher Intensität darzustellen“¹²⁸, wie sie im *Willehalm* Wolframs charakteristisch sei. Letztlich kommt Aderhold – im Gegensatz zu McFarland – zu dem Ergebnis, dass Ulrichs Werk zwar als ein Roman erscheint, der eigenständig konzipiert ist, aber es dennoch nicht wirklich ist, da zu einem vollen Erfassen des Werkes nur die Berücksichtigung des *Willehalm* Wolframs verhelfen kann.¹²⁹ Ein Ergebnis, das trotz einiger Einschränkungen

¹²³ Laut Urban (2007 a, S. 260) greift die These Aderholds, „die Dichtung Ulrichs von dem Türilin reagiere ausschließlich auf diesen vage gehaltenen Vers im ‚Willehalm‘ etwas zu kurz“. Dennoch erkennt auch sie darin eine offene Leerstelle, die Ulrich animiert haben könnte. (ebenda) Tatsächlich ist der Vers latent erotisch, zumal nicht deutlich wird, welches Begehren Willehalms Arabel gedeckt haben soll. Da sich die Frage nicht beantworten lässt, schwebt der Gedanke einer sexuellen Eskapade lose über der Textstelle.

¹²⁴ Aderhold: 1997, S. 138.

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ Ebenda, S. 145

¹²⁷ Ebenda, S. 145.

¹²⁸ Ebenda, S. 281. Des Weiteren hätte sich laut Aderhold Ulrich der Aufgabe stellen müssen, „die noch bestehenden Empfindungen für ihren [Arabels] Ehemann Tybalt und ihrer schon bestehenden Liebe zu Willehalm“ und „Arabels Liebe zu Gott“ eindringlicher darzustellen: „Ulrich von dem Türilin stellt sich dieser Aufgabe nicht, und so bleiben seine epischen Charaktere deutlich schwächer als bei Wolfram.“ (ebenda.)

¹²⁹ Ebenda.

sicherlich eine gewisse Gültigkeit besitzt und nicht ohne Weiteres verworfen werden sollte, ist doch die *Arabel* an den *Willehalm* Wolframs angelehnt.

Einen wichtigen Anstoß in Bezug auf die Eigenständigkeit der *Arabel* gibt Urbans Dissertation. Urbans Fokus liegt auf dem Kontakt zwischen Orient und Okzident; dies auch in Hinblick auf das Minneverhältnis zwischen Willehalm und Arabel, und damit auch auf der Problematik des Kulturkontakts.¹³⁰ Da der Terminus Kultur mit einer bestimmten Unschärfe belastet und sehr weit gefasst ist¹³¹, eröffnet er ein breites Spektrum an thematischen Perspektiven. Entsprechend untersucht sie im Rahmen des Aufeinandertreffens zweier sich unterscheidender Kulturkreise differenzierte motivische Schwerpunkte der Dichtung: „Glaube, Familie, Minne, Raum und Zeit, geschichtliche Traditionen sowie der aufscheinende literarische Horizont.“¹³² Vor allem dem Minneraum, der Minnebegegnung, den Integrationsprozessen und der erzählerischen Grenzüberschreitung schenkt sie besondere Aufmerksamkeit, so z. B. der Schachpartie zwischen Willehalm und Arabel, der innerhalb des Kulturkontakts und der Handlungsebene des Werkes eine besondere Rolle zukommt und deren konstitutive Bedeutsamkeit für das Werk Ulrichs Urban erstmals erkennt und analysiert.¹³³

Urban geht ebenfalls eindringlich auf die erotische und religiöse Dimension des Werkes ein und widerlegt damit – wie bereits Aderhold –, dass die religiöse Dimension im Gegensatz zu Wolframs *Willehalm* – wenn überhaupt – nur eine untergeordnete Rolle spielt. Während Schröder noch von einer sekundären Rolle der religiösen Perspektivierung der *Arabel*, Höcke von einem „zusammenhanglosen Nebeneinander“¹³⁴ und vom „wahren Glauben als gänzlich untergeordnete[m] Kriterium“¹³⁵ spricht und Aderhold eine enge Koppelung der Liebe zu Gott sowie der Liebe zum Partner „in einer annähernd gleichhohen Bewertung“¹³⁶ im Sinne Wolframs erkennt, elaboriert Urban, dass „die Dichtung dabei auf die im *Willehalm* aufgemachte Verbindung von Minne und Glaube“¹³⁷ reagiert und „die darin gezeigte Minne [...] erotisch aufgeladen und in scharfen Kontrast zu der religiösen Sphäre gesetzt“¹³⁸ wird. So

¹³⁰ Urban: 2007 a, S. 18 ff.

¹³¹ Urban (2007 a, S. 23) selbst geht auf die Unbestimmtheit des Begriffs ein: „Eine Definition von ‚Kultur‘ ist ein schwieriges Unterfangen.“ „Zusammenfassend handelt es sich bei dem Terminus ‚Kultur‘ um einen vielfältig genutzten und schillernden Begriff.“ (hier S. 33) Zur semantischen Undifferenziertheit aber auch zur Produktivität und Unverzichtbarkeit des Begriffs siehe auch Baecker/ Kettner/ Rustemeyer: 2008, besonders S. 7 ff.; siehe auch Rehberg: 2008, S. 29–43.

¹³² Urban: 2007 a, S. 19.

¹³³ Ebenda, S. 155–189.

¹³⁴ „[...] die profane Perspektive und die religiöse Sicht stehen zusammenhanglos nebeneinander.“ Höcke: 1996, S. 195.

¹³⁵ Ebenda, S. 230.

¹³⁶ Aderhold: 1997, S. 102.

¹³⁷ Urban: 2007 a, S. 262.

¹³⁸ Ebenda, S. 264.

spricht sie von einem bewussten, „kalkulierten Bruch mit den Erzählmustern der Vorlage“¹³⁹ und stellt innerhalb ihrer Untersuchung zur Grenzüberschreitung in Ulrichs *Arabel* eine bewusste Zäsur zwischen religiöser und erotischer Dimension fest, die jedoch in eine Engführung von Religion und Erotik mündet. Letztendlich ist für Urban zwar ein Bruch innerhalb der sakralen und erotischen Ebene vorhanden, beide stehen aber in einem näheren Konnex zueinander, den sie mit dem Begriff der „Engführung“ umschreibt.¹⁴⁰

Ein weiteres wichtiges Moment, das Ulrich mittels der Verbindung von Minne und Glaube intendiert, ist laut Urban „eine Rückbindung an das Publikum“¹⁴¹: „Wie sehr der Erzähler die Rückkoppelung an und die Bestätigung durch die Rezipienten benötigt, zeigen die zahlreichen beobachtbaren Einschübe, in denen ein gemeinsamer Kommunikationsraum von Erzähler- und Zuhörer- / Leserschaft angestrebt wird.“¹⁴² Im Folgenden wird noch zu klären sein, ob es sich tatsächlich um einen Bruch handelt, ob Ulrich eine Bestätigung des Rezipienten anvisiert und wie es um die Kombination von Sexualität und Religion steht, die, wie bereits erkannt worden ist, einen besonderen Anteil innerhalb der Handlungs- und Diskursebene hat.

Innerhalb der Analyse der verschiedenen Themenkomplexe kommt Urban zu dem Resultat, „dass der ‚Arabel‘ mit den Termini ‚Vorgeschichte‘ zum ‚Willehalm‘ oder ‚Fortsetzungsroman‘ nicht beizukommen ist.“¹⁴³ Nichtsdestotrotz bleibt auch sie dem Werk Ulrichs gegenüber teilweise befangen und kombiniert ihre subjektive Erwartungshaltung gegenüber der Dichtung mit dem in der *Arabel* vorhandenen literarischen und theologischen Wissensrepertoire: „Insgesamt geht es, bis auf wenige Exkurse, also nicht darum, das mögliche geografische, literarische Wissen oder theologische Wissen der Zeit dem Publikum in extenso darzulegen: in diesem Punkt bleibt die ‚Arabel‘ hinter anderen Werken der Zeit zurück.“¹⁴⁴ Doch was möchte Ulrich darlegen? Anscheinend ist sein Ziel eben nicht, dem Publikum das Wissen der Zeit zu präsentieren, wie Urban selbst konstatiert. Doch nur unter diesem Aspekt, nämlich, dass es tatsächlich Ulrichs Vorhaben gewesen sei, mittels seines Werkes das gesamte theologische, geografische und literarische Wissen seiner Zeit vorzustellen, erscheint die *Arabel* gegenüber anderen Werken der Zeit defizitär. Daher steht auch außer Frage, ob die *Arabel* weit hinter anderen Werken der Zeit zurücksteht. Dennoch schafft es Urban, wichtige Aspekte der *Arabel*

¹³⁹ Urban: 2007 a,

¹⁴⁰ Ebenda, S. 262; siehe zum Begriff der ‚Engführung‘ Urbans auch Bastert (2014, S. 149.), der ihn als besonders treffend beschreibt. Der Begriff der ‚Engführung‘ findet sich allerdings bereits bei Strohschneider. Siehe hierzu Strohschneider: 1991 a, S. 154; S. 387.

¹⁴¹ Urban: 2007 a, S. 263.

¹⁴² Ebenda, S. 262.

¹⁴³ Ebenda, S. 337.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 339.

wie die Schachpartie innerhalb der Trilogie herauszuarbeiten, ohne jedoch den Eigenwert und die Eigenständigkeit der *Arabel* Ulrichs gegenüber dem *Willehalm* zu unterlaufen und in diesem Konnex tendenziöse Werturteile zu verfolgen.

Kreft untersucht den *Willehalm*, die *Arabel* und den *Rennewart* hinsichtlich ihrer mittelalterlichen Rezeptionsverhältnisse.¹⁴⁵ Auf Basis eines kommunikations- und erzähltheoretischen Ansatzes unternimmt sie den Versuch, die Ergänzungen wertneutral literaturhistorisch einzuordnen.¹⁴⁶ Dabei bestätigt sie die bereits von der Forschung erkannte „Deproblematisierung“ des *Willehalm* durch die Ergänzungsdichtungen, die dem mittelalterlichen Rezipienten gerecht werden und die Tradierung des *Willehalm* verstärken.¹⁴⁷ Laut Kreft erscheinen die *Arabel* und der *Rennewart* „durch die Monoperspektivität, die durch die Rezeption ausschließlich der dualistisch-polarisierenden Darstellungsweise entsteht, [...] gegenüber dem *Willehalm* als in sich kohärente Texte mit eindeutiger Aussagekraft.“¹⁴⁸ Doch auch Kreft erklärt, dass trotz dieses Ergebnisses „die herausragende Qualität des *Willehalm* gegenüber seinen Ergänzungen nicht angezweifelt werden kann. Nur für die historische Relevanz von Ergänzungen ist der Qualitätsunterschied nicht von Bedeutung.“¹⁴⁹ Wenn jedoch der Sinn der Ergänzungen ist, den Erwartungen des Rezipienten gerecht zu werden, und die intensive Tradierung des *Willehalm* auf denselben beruht, weil sie dieser Aufgabe mehr als nur gerecht geworden sind, dann kann nicht mehr von einer qualitativen Differenz gesprochen werden, ohne dass diese gleichwohl dem *Willehalm* Wolframs zulasten käme.

Besonderen Anklang in den wissenschaftlichen Untersuchungen zur *Arabel* Ulrichs haben die Frauenschilderungen gefunden. Es lassen sich einige *descriptions* in der *Arabel* auffinden. Doch eine Szenerie tut sich aufgrund der Erzählbreite und ihrer Stellung innerhalb der Dichtung besonders hervor und findet in fast jeder Untersuchung Erwähnung: die Schönheitsbeschreibung Arabels und der drei Königinnen. Dieser Textsequenz, die den Rahmen der Handlung zu sprengen scheint¹⁵⁰, wird innerhalb der *histoire* eine besondere Rolle zuteil: Nachdem *Willehalm* gefangen genommen wurde und nun seit sieben Jahren inhaftiert ist, äußern die Königinnen den Wunsch, *Willehalm*, der ihre Gatten im Kampf getötet hat, zu

¹⁴⁵ Kreft: 2014, S. 21–27.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 29–37.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 257 f.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 253.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 258.

¹⁵⁰ Es handelt sich um circa 360 Verse, in denen *Arabel* und die drei Königinnen geschildert werden. Siehe *R V. 65,5–77,31. Eklatant erscheint vor allem der Umstand, dass zuvor in aller Kürze *Willehalm*s Enterbung, seine Jugendjahre, seine Ausbildung zum Ritter bei Karl dem Großen und sein Kampf für den Papst sowie für die Provence beschrieben wurden. Siehe hierzu auch Lechtermann (2009, S. 257): „Die [...] zweifach angelegte Passage hebt sich durch mehrere weitere Markierungen aus dem Erzählzusammenhang hervor.“ Es kommt zu einer Verschiebung von Erzählzeit und erzählter Zeit.

erblicken, um sich ein Bild von ihm zu machen. Arabel, die sich des Wunsches annimmt, bittet Tybald um eine Zusammenkunft zwischen den Königinnen und Willehalm, was auch gewährt wird. An dieser Stelle tritt Willehalm nach seiner siebenjährigen Gefangenschaft Arabel gegenüber, sodass sowohl Arabel als auch die drei Königinnen sich von seiner Mannheit und seiner Tatkraft überzeugen können. Die Exklusivität des Helden und die Schönheit Arabels spielen für die Entstehung der Liebe zwischen beiden Figuren und für ihre bevorstehende Flucht eine nicht unwesentliche Rolle. Dieses Treffen nutzt Ulrich, um die vier heidnischen Frauen zu beschreiben.

Die Ergebnisse der Untersuchungen zu den *descriptions* fallen sehr unterschiedlich aus. Hennig, die ausschließlich die Frauenschilderungen in der Arabel untersucht, stellt fest, dass die weiblichen Schönheitsbeschreibungen Ulrichs vor allem im roten Mund der Frauen und in ihrer physischen Erscheinung kulminieren, während sonst die Beschreibungen eher kurz und knapp ausfallen und sich auf Kronen und Haare beschränken.¹⁵¹ Was die Betonung des Mundes betrifft, sieht sie eine Parallele zur Lyrik von Neifens, in der der sinnliche rote Mund „zum ständigen Leitwort“ wird.¹⁵² Als besonderes Charakteristikum der Dichtkunst Ulrichs sieht sie jedoch die Beschreibung des nackten weiblichen Körpers und dezidierter Körperteile, „deren Nennung allein Ausdruck sinnlicher Begehrlichkeit ist“¹⁵³. Während der Taufszene werden Arabels Körperteile nuanciert beschrieben – ein Faktum, wie Hennig feststellt, welches in der klassischen Epik beinahe gar nicht zu finden ist¹⁵⁴, in der Lyrik Tannhäusers jedoch besonders häufig vorkommt.¹⁵⁵ Ihre Beobachtungen lassen den Rückschluss zu, dass Ulrich dem Beispiel der Lyrik folgt, vor allem der Tannhäusers, der in seinem Leich VI Ottokar den II. lobpreist.¹⁵⁶ So resümiert sie, dass man annehmen könne, dass der Tannhäuser in Böhmen auf Anklang gestoßen ist und Ulrichs Hoffnung darin bestünde, dass seine pikanten Szenen und sein Werk ebenso gut angenommen werden würden.¹⁵⁷ Welchen Sinn und Zweck Ulrich hinsichtlich der *histoire*- und *discours*-Ebene verfolgt, liegt nicht im Fokus ihres Interesses.

Dass die Beschreibungen eine epische und narratologische Funktion besitzen, wird bisweilen sogar angezweifelt, so unter anderem von Höcke und Ebenbauer, die die gesamte Sequenz als „völlig verselbstständigt“ empfinden und ihr jegliche epische Funktion

¹⁵¹ Vgl. Hennig: 1959, S. 354 f.

¹⁵² Ebenda, S. 357. Hennig möchte damit keine Abhängigkeit Ulrichs festmachen. So verweist sie eigens darauf, dass die Übertragung des roten Mundes vonseiten Ulrichs von der Lyrik zur epischen Dichtung „als ein Zeichen der Geschicklichkeit und Modernität betrachtet werden“ könne. (ebenda)

¹⁵³ Ebenda, S. 360.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Ebenda, S. 367 f.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 369.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 370.

absprechen.¹⁵⁸ „Letztlich“, so lautet das Ergebnis Ebenbauers, diene die Sequenz „einer Überbietung Belakanes“¹⁵⁹ und sei allein „der sinnlichen Wirkung der schwarzen Schönheit“¹⁶⁰ verpflichtet.

Für Strohschneider und Behr ist die ausladende Szenerie jedoch mehr als nur loses Beiwerk, das auf Aufmerksamkeit und Unterhaltung durch erotische Komponenten abzielt. Die Szenerie zielt auf die Demonstration von falscher Minne ab, die laut Strohschneider auf dem falschen, nämlich heidnischen Glauben der drei Königinnen basiere¹⁶¹ und Behr zufolge auf Liebe beruhe, die über den Selbstzweck nicht hinauskomme und „zum gemeinsamen Kollektiv der ‚vroude‘ nichts beitragen“¹⁶² könne. Für Urban ist der Einschub dagegen ein besonderer Bestandteil der Integrierbarkeit Arabels, denn die schöne, dunkelhäutige Königin „ist als faszinierende Fremde und gleichzeitig als Gegenfigur zu Arabel konzipiert“, was „vor allem die Integrationsfähigkeit und die kulturelle ‚Verträglichkeit‘ Arabels¹⁶³“ illustriere. Daneben erinnere die erotische Ausstrahlung der heidnischen Königin von Tussangale an Belakane, deren Liebe zu Isenhart und zu Gahmuret tödlich endet. Die hier angesprochene destruktive Minne sei als ein Gegenbild zur Liebe Willehalm und Arabels konzipiert, sodass deren Liebe „in einem äußerst positiven Licht“¹⁶⁴ erscheine: „Die Instanz der Minne stellt damit einen Zusammenhang her zwischen der erotischen Komponente innerhalb der Verbindung, der übergroßen Liebe Gahmurets zur Königin, der fehlenden Taufe und dem Tod des Ritters, allesamt Faktoren, die bei dem Vergleichspaar Arabel und Willehalm nicht gegeben sind.“¹⁶⁵

¹⁵⁸ Höcke: 1996, S. 200; Ebenbauer: 1984, S. 33. Siehe zur Kritik an Höcke und Ebenbauer auch Lechtermann: 2009, S. 262. Die Kritik und Irritation, die diese Sequenz auslöst, basiert auf der losen Verknüpfung der Szenerie, die auf Ungereimtheiten innerhalb des Erzählkomplexes beruht. So unter anderem verkündet Ulrich in dieser Passage, dass Tybald zu den Frauen käme, um ‚Urlaub‘ von Arabel zu nehmen. Letztlich kommt es aber nicht dazu. Es findet weder ein Gespräch zwischen den Eheleuten statt, noch berichtet der Erzähler im Folgenden von Tybalds Vorhaben. Vielmehr wechselt die Szene direkt über zu den Königinnen, die Ulrich breit beschreibt, um im Anschluss Tybald noch einmal in den Garten, in dem die Frauen sitzen, eintreten zu lassen. Das Zeit-Raum-Kontinuum wird dadurch zerstört. Der Erzähleinschub erscheint vollkommen desintegriert und inkohärent. Die Redaktorfassung versucht diese Diskontinuität durch eine zusätzliche Laisse, in der nochmals eine Anbindung zum Eintritt Tybalds in den Garten angestrebt wird, zu egalisieren. In dieser wird geschildert, dass die Damen aufgrund ihrer Klage zu einem Fest- und heidnischen Feiertag gekommen sind. Innerhalb dieses Anlasses sollen die gefallenen Ehemänner einbalsamiert und in ihre Länder zurückgeführt werden. Der Aufenthalt der Damen soll ihren Schmerz mildern. Allerdings sind auch in dieser Laisse Inkohärenzen vorhanden, auf die vor allem Schröder verweist. So wird nicht ganz deutlich, warum die gefallenen Könige erst sieben Jahre nach ihrem Tod einbalsamiert werden. Siehe hierzu Schröder: 1983, S. 177 ff. Zur Inkohärenz der Szenerie siehe auch Lechtermann: 2009, S. 258 ff.

¹⁵⁹ Ebenbauer: 1984, S. 33.

¹⁶⁰ Ebenda: „Ulrichs Beschreibung zielt deutlich auf die sinnliche Wirkung der schwarzen Schönheit ab. Aufreizend war auch Belakane für Gahmuret, die Königin für Tussangale aber scheint – *sit venia verbo* – als exotischer Vamp“. Vgl. hierzu auch Schröder: 1983, S. 179.

¹⁶¹ Strohschneider: 1991, S. 155. Auch für Kreft (2014, S. 151 ff.) bildet dies den Schwerpunkt der Episode.

¹⁶² Behr: 1989, S. 138.

¹⁶³ Urban: 2007 a, S. 81.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 106.

¹⁶⁵ Ebenda.

Abseits dieser Interpretationen untersucht Lechtermann die Visualität der Witwen-Episode aufgrund der *descriptions*. Die Bildhaftigkeit von Texten hat jüngst in der mediävistischen Forschung viel Aufmerksamkeit erhalten und ist mit dem Begriff „Poetik der Visualität“¹⁶⁶ umschrieben worden. So analysiert sie poetische Aspekte der Witwen-Episode, die aufgrund ihrer Formelhaftigkeit eine bestimmte Erwartungshaltung beim Rezipienten wecken: Ortsadverbien, temporale und deiktische Signale, aber auch Verben der Wahrnehmung suggerieren dem Rezipienten, dass nun eine *descriptio* folgt, die ein geistiges Bild evoziere und den Leser oder Hörer zum Zuschauer mache; die Erwartung des Lesers werde jedoch in der Witwen-Episode nicht erfüllt.¹⁶⁷ „Stattdessen wird hier der Blick zur Formel für die Verfung von Textteilen, und stattdessen werden in der *descriptio* die Strategien der Evidenzerzeugung so verwendet, dass sie zu Mitteln der Dissimulation werden können – zu Evidenzstrategien für die De-Evidentialisierung.“¹⁶⁸

Die Beschreibungen der drei Witwen werden durch zahlreiche Erzähler-Einschübe und Erzählungen der Damen über ihre gefallenen Ehemänner unterbrochen, um immer wieder aufs Neue mit der Beschreibung zu beginnen. Diese Neuansätze führten jedoch wieder nur ins Leere. Das, was von den Beschreibungen der Königinnen übrigbleibt, „erscheint fragmentarisch – Kronen, Münder und fallende / gefallen Ritter – und bietet damit eher eine Abbiatur von Arabel und Willehalm als ein ‚Bild‘ höfischer Damen.“¹⁶⁹ Für Lechtermann dient die Passage nicht dazu Sichtbarkeit zu evozieren. Die Sprache selbst werde innerhalb der Passage thematisiert, mit dem Ziel verbaler, artistischer Meisterschaft.¹⁷⁰ Ebenso verhält es sich, so Lechtermann, mit deiktischen und lokalen Signalen. Sie erscheinen weniger als Visualisierungsstrategien, „denn als Momente der Auffaltung im Zusammenhang von Zeit und Erzählung“¹⁷¹: „In ihnen wird nicht nur das Hier und Jetzt der höfischen Damen mit der Vergangenheit und Zukunft der *histoire*, sondern auch mit der Vergangenheit und der Gegenwart des Erzählens pariert [...]“.¹⁷² Für Lechtermann ist die Witwen-Episode also nicht Teil einer rhetorischen Tradition, die Bildlichkeit durch verbale Zeichen hervorruft, sondern vor allem „die Verknüpfung von Vergangenheit und Zukunft des Helden und die Verfügungsgewalt des Erzählers über alle Zeiträume“¹⁷³. Eine Beobachtung, die in Teilen mit

¹⁶⁶ Zu einer Poetik des Visuellen in mittelalterlichen Texten siehe Wenzel: 1995. Siehe auch Bauschke/ Coxon/ Jones: 2009.

¹⁶⁷ Vgl. Lechtermann: 2009, S. 255–271.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 264.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 268.

¹⁷⁰ Ebenda.

¹⁷¹ Ebenda, S. 270.

¹⁷² Ebenda.

¹⁷³ Ebenda, S. 271.

der Anspielung auf den Bildersaal konform geht. Die vielfältigen Auslegungen der Szenerie und die differierenden Ansatzpunkte lassen zugleich erahnen, dass die Analyse dieser erstaunlich polymorphen Episode noch lange nicht ausgeschöpft ist und vielleicht mehr ist als ein nebensächlicher Einschub.

Trotz der herausragenden Stellung des Wolfenbütteler Codex und der Besonderheit der Bilder ist das kunsthistorische Interesse an der Handschrift eher gering geblieben. Die erste Beschreibung der Handschrift findet sich bei von Heinemann, der in aller Kürze feststellte, dass die Handschrift „als besonderen Schmuck [...] ausser einem kleineren Bildchen 41 blattgrosse [...] zwar sorgfältig ausgeführte, aber technisch und künstlerisch auf der niedergegangenen Kunststufe ihrer Zeit stehende Gemälde“¹⁷⁴ enthält. Von größerem Interesse ist jedoch die Aussage, dass der – besonders eindringliche – dunkelblaue Grund der visuellen Darstellungen bei einigen Miniaturen „vielleicht absichtlich, heller gehalten worden ist“¹⁷⁵. Von Heinemanns Anliegen galt in erster Linie der Katalogisierung der Handschriften. Sein Interesse war damit nicht kunsthistorischer Natur und lag auch nicht auf einem möglichen eigenen Aussagewert der Miniaturen. Hinsichtlich der Bedeutungskonstitution der Bilder kann eine beabsichtigte Unterbrechung der Farbgebung jedoch äußerst wichtig sein. Letztlich kann die Auswahl der Farbe zu einer differenzierten Interpretation führen. Die Farbe wäre damit ein Bedeutungsträger, der über sich hinaus auf eine bestimmte Lesart des Bildes verweist.

Auch Becker geht ausführlich auf die besonders emphatischen Deckfarben der Miniaturen ein. Dabei verweist er darauf, dass die Bilder „den Charakter einer naturfernen, orientalisch anmutenden Farbskala“¹⁷⁶ besitzen. Er verbindet sie auch mit der Farbwahl in Glasfenstern gotischer Kathedralen.¹⁷⁷ Im Laufe der Untersuchung wird noch zu klären sein, wie diese doch sehr unterschiedlichen Eindrücke in Einklang gebracht werden können und ob sie eine bestimmte Interpretation zulassen.

Auf einen besonders wichtigen Punkt verweist Pächt, der einen stilistischen Zusammenhang der Miniaturen der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift zur Weltchronik Rudolf von Ems (Cgm 5), die von Jacobi um 1370 datiert wird, sieht.¹⁷⁸ Vor allem eine ähnliche Schlachtszene

¹⁷⁴ Heinemann: 1895, S. 318. Die Meinungen über die Kunstfertigkeit und Pracht des Bildprogramms fallen sehr unterschiedlich aus und unterliegen anscheinend den ästhetischen Kriterien des Betrachters.

¹⁷⁵ Ebenda, S. 319.

¹⁷⁶ Becker: 1977, S. 105.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 105.

und eine ähnliche Randzier, eine Ranke, die erst um circa 1370 in dieser Art und Weise in Erscheinung tritt,¹⁷⁹ lassen nach Becker einen gewissen Zusammenhang erkennen.¹⁸⁰

Stilistische Ähnlichkeiten ergeben sich Becker zufolge auch zu den frühesten für König Wenzel IV. (1373–1419) geschaffenen Bilderhandschriften.¹⁸¹ Die Kleidung Arabels und Willehalm in der Initialminiatur am Anfang des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach sind laut Becker „typisch für die Mode des Luxemburger Hofes in Böhmen im letzten Drittel des 14. Jh.“¹⁸² Während Ganz¹⁸³ noch von einer Entstehung der Handschrift in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgeht und von Heinemann¹⁸⁴ und Bartsch¹⁸⁵ grob das 14. Jahrhundert als Entstehungszeitpunkt nennen, veranlassen die beschriebenen Analogien Becker, die Handschrift in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zu datieren.

Peter und Dorothea Diemer verweisen unterdes auf Details wie den Hüftgürtel und die gekräuselte Kopfbedeckung Arabels, die der Mode der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts entsprechen, und datieren und lokalisieren die Handschrift unter Verweis auf Stange, von Wilckens, Suckale sowie aufgrund des Hinweises von Pächt und seinen Verweis auf die Weltchronik Rudolfs von Ems (Cgm. 5) um 1360–1370, möglicherweise in Regensburg.¹⁸⁶ Dabei glauben sie zwischen den Initialen, der Anfangsminiatur und dem Bildprogramm Gemeinsamkeiten zur erkennen, die zwar eine andere, aber zeitgleiche Hand gezeichnet hat.¹⁸⁷

Knapp, der sich sehr wahrscheinlich ebenso auf die Angaben Beckers stützt – denn er verzichtet auf einen dezidierten Verweis auf den Urheber dieses Entstehungszeitpunkts –¹⁸⁸, möchte die Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift auch um 1360–1370 datiert wissen.¹⁸⁹

Theisen will dagegen die Datierung der Handschrift in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts revidiert wissen und erklärt, dass die Handschrift aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhundert stammt, während die Bilder erst um 1360 / 70 hinzugekommen sind.¹⁹⁰ Nach Theisen, die sich hier auf einen Hinweis von Felbermaier stützt, demzufolge die Mundart des Codex „altertümlicher ist,

¹⁷⁹ Becker (1977, S. 105) verweist an dieser Stelle auf Jacobi: 1923, S. 60.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 105.

¹⁸¹ Ebenda, S. 106.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Ganz: 1989, S. 185.

¹⁸⁴ Vgl. Heinemann: 1895, S. 318.

¹⁸⁵ Bartsch: 1872, S. 178.

¹⁸⁶ Diemer/ Diemer: 1991, S. 1097. Auch Heinzle verweist auf Stange und datiert die Handschrift zwischen 1360 und 1370. Vgl. Heinzle: 2011, S. 646; vgl. auch Stange (1963, S. 173 f.), der die Handschrift „1360 oder danach“ datiert und sich auf die Angaben Jerchels stützt. Siehe hierzu Jerchel: 1933, S. 70–109.

¹⁸⁷ Vgl. Diemer/ Diemer: 1991, S. 1098.

¹⁸⁸ Dass präzise Angaben zur Datierung fehlen, gilt nicht allein für Knapp. Auch Bushey (1982, S. 249) datiert die Handschrift in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, ohne genau zu benennen, welche Hinweise dafür sprechen.

¹⁸⁹ Knapp: 2005 b, S. 29. Da Becker als Quelle angegeben wird, erscheint es logisch, dass Knapp auf ihn rekurriert.

¹⁹⁰ Vgl. Theisen: 2010, S. 32. Siehe hierzu vor allem ihr Zitat 34.

als jene des in das Jahr 1320 datierten Cod. 2670 (Hs. V) [...]“, ist der Wolfenbütteler Codex bereits vor 1320 entstanden ist und sind die Bilder erst nachträglich eingebunden worden. Die historisierende Miniaturinitialie zu Beginn des *Willehalm* ordnet sie des Stils wegen dementsprechend einem neuen Besitzer zu, der sie nachträglich um 1360 / 70 einfügen lässt.¹⁹¹ Auch hier bleibt sie jedoch einen Beweis schuldig.

Alle Datierung lassen jedoch einige Zweifel aufkommen. Allen gemein ist, dass sie über bloße Vermutungen nicht hinauskommen, da sie auf stilkritische Argumente, präzise Analysen und einen adäquaten Vergleich verzichten. Eine vergleichende Untersuchung der stilistischen Merkmale der Bebilderung der *Weltchronik* Rudolfs von Ems (Cgm 5) und der Miniaturen der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift ist bis dato nicht vollzogen und kann daher auch nicht als gesichert gelten; zumal der Verweis auf die Ähnlichkeit der Schlachtszenen zwischen der Cgm 5 und dem Wolfenbütteler Codex zu hinken beginnt, da eine ähnliche Schlachtdarstellung bereits früher gesichert ist: Die von Landgraf von Hessen 1334 in Auftrag gegebene Kasseler *Willehalm* Handschrift bietet eine der Cgm 5 und der Wolfenbütteler Codex ähnliche Schlachtszenerie.¹⁹² Die dargestellte Schlachtszenerie unterstützt in keiner Weise eine zeitlich Einordnung der Handschrift um 1370, wie von Becker angegeben.

Des Weiteren sprechen weder Stange, von Wilckens noch Suckele, auf welche die Diemers rekurrieren, von einer möglichen Datierung des Codex zwischen 1360 und 1370, sondern nur grob von einer Datierung in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Auch die Tatsache, dass die modischen Details in der Initialminiatur Ähnlichkeiten zu den für König Wenzel geschaffenen Bilderhandschriften aufweisen, liefert noch keinen Beweis für eine eindeutige Datierung der Handschrift um 1360 / 1370. Der Kruseler tritt bereits sehr viel früher auf: Im ungarischen Anjou Legendarium, das circa 1330 in Italien entstand, findet sich auf fol. 2 eine weibliche Figur mit Kruseler. Gürtel in Kombination mit dem Kruseler – wie bei der historisierenden Initialminiatur dargestellt – sind um 1350 auffindbar: Die weibliche Figur eines Stifterpaares am Stephansdom zu Wien weist einen Hüftgürtel und einen Kruseler auf, ähnlich dem vom Gyburg in der Eingangsminiatur.¹⁹³ Bezüglich des Kleidungsstils muss jedoch auch berücksichtigt werden, dass Neuerungen der Mode und der Sachkultur meist mit

¹⁹¹ Theisen: 2010, S. 32.

¹⁹² Pächt verweist zwar auf die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Handschriften, dies veranlasste weder Becker noch Knapp selbst, die Handschrift auf 1370 zu datieren. Auch der Verweis Beckers auf die stilistischen Ähnlichkeiten zu König Wenzels Bilderhandschriften wird von Becker in keiner Weise mit einer Datierung in die 1370er Jahre gebracht. Becker gibt ganz klar die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Diemer und Diemer scheinen den Hinweisen zu entnehmen, dass die Handschrift zwischen 1360 und 1370 entstanden sein muss.

¹⁹³ Siehe hierzu Märkl: 2009, S. 95.

einer zeitlichen Verzögerung von ungefähr 20 Jahren Eingang in Bilddarstellungen finden.¹⁹⁴ Dies bedeutet, dass eine Datierung in die 1360–1370er Jahre in Verbindung mit einer möglichen Verzögerung modischer Details von ungefähr 20 Jahren durchaus plausibel wäre, aber einer genauen Untersuchung bedarf.

Daneben stützen sich Becker sowie Diemer und Diemer allein auf die Kleidung der Anfangsinitiale des *Willehalm*. Sie unterlassen es jedoch, die Gewänder der eingefügten Bilderseiten in den Blick zu nehmen, die durchaus Unterschiede zur Initialminiatur aufweisen; zumal sich der Stil der Miniaturen, und damit auch die modischen Details, aufgrund der verschiedenen Hände, die an dem Bildprogramm beteiligt waren, fortwährend ändern. Weitere stilistische Kriterien neben dem Gürtel und dem Kruseler könnten möglicherweise zu einer präziseren Datierung verhelfen. Des Weiteren könnten bestehende Unterschiede zwischen der Initialminiatur und dem Bildprogramm jedoch Hinweise enthalten, die im glücklichsten Fall darüber Auskunft geben, ob es sich tatsächlich um ein einheitliches Miniaturenprogramm handelt, wovon Dorothea und Peter Diemer aufgrund modischer Details ausgehen¹⁹⁵, und ob die Bildseiten separat, örtlich und zeitlich getrennt voneinander entstanden sind, denn auch die Frage nach der Fertigung der Handschrift ist noch lange nicht geklärt und bedarf einer näheren Untersuchung. Es bedarf somit vor allem der Klärung, ob der Buchschmuck in Verbund mit der historisierenden Initiale und das Miniaturenprogramm als einheitliches Bildprogramm angelegt sind und welche Gemeinsamkeiten die Initialen, die historisierende Miniatur und das Bildprogramm tatsächlich besitzen, die darauf schließen lassen, dass es sich um ein einheitliches Vorhaben handelt, wie die Diemers es wissen wollen. Denn wenn es sich nicht um ein gemeinsames Programm handelt, kann man davon ausgehen, dass die Eingangsminiatur und die Miniaturen nicht in derselben Werkstatt entstanden sind, was bedeuten würde, dass das Bildprogramm wesentlich später eingebunden worden ist.

Schröders Vermutung, dass die erste Miniatur, die das Bildprogramm zum *Willehalm* einleitet und „deren Einbindung in den Erzählablauf nicht recht gelingen will“¹⁹⁶, da sie mit der Schilderung Wolframs von Eschenbach am Anfang des *Willehalm* nicht ganz übereinstimme, auf den Maler zurückzuführen sei, der sich von der Bildlegende *Hie chom der markis mit seinem her / gein zwain chunigen ze wer* leiten und aus diesem Grunde Willehalm allein gegen eine heidnische Übermacht kämpfen lässt, führt letztlich zum Schluss, dass dem Maler die Handschrift vorgelegen haben muss. Das würde bedeuten, dass die Bild- und Textseiten

¹⁹⁴ Vgl. Gamber: 1977, S. 114. Vgl. auch Manuwald: 2002, S. 280.

¹⁹⁵ Diemer / Diemer: 1991, S. 1098.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 1105. Siehe auch Schröder: 1989 c, S. 738 f.

entweder parallel, in unmittelbarer räumlicher Nähe entstanden sind, oder aber, dass das Bildprogramm erst nach Beendigung des Textes gefertigt wurde. Letztere Hypothese hätte zur Folge, dass ein nicht unerheblicher zeitlicher Abstand zwischen Text und Bild bestünde.¹⁹⁷ Dies könnte auch zum Abbruch des Bildprogramms geführt haben, denn ein derart ehrgeiziges Programm – dafür spricht die Anzahl von über 100 Bildseiten, die Schröder zufolge eigentlich vorgesehen waren¹⁹⁸ – impliziert neben einem hohen Kostenaufwand auch einen hohen Zeitaufwand.¹⁹⁹ Ob das Bildprogramm tatsächlich 110–120 Miniaturen erhalten hätte, wie Schröder durch seine Hochrechnung vermutet, ist ungewiss, da eine Diskontinuität bei dem Bildprogramm zu erkennen ist. Die Miniaturen werden dem Text nicht regelmäßig gegenübergestellt, daher ist unklar, wie viele Bilder dem Willehalm Text und vor allem dem Rennewart Text, der die vorangehenden Texte bei Weitem an Umfang übertrifft, begleitet hätten.²⁰⁰

Dorothea und Peter Diemer plädieren dagegen für eine falsche Einbindung der Bildseite. Unter der Prämisse, dass die Bilder als Einzelblattserie angelegt sind, und die Wahrscheinlichkeit damit gering ist, dass dem Miniator der Codex selbst als Vorlage gedient haben könnte, ordnen sie die Bilder – unter dem Gesichtspunkt, dass Willehalm als Kreuzritter gekennzeichnet ist – an anderer Stelle ein.²⁰¹ Allerdings kommt diese Einsicht etwas überraschend, erklären sie doch selbst zuvor, dass der Zyklus nicht unbedingt nachträglich angefertigt sein muss.²⁰² Daneben ist eine Einordnung des Bildes aufgrund spezifischer Kleidungsmerkmale nicht gerade plausibel. Wie bereits oben beschrieben, ändern sich die im Bild vorhandenen Realien stetig und lassen eine eindeutige Einbindung allein aufgrund des Stils nicht zu. Eine Analyse der Realien erscheint daher zwingend.

Auch Theisen kommt über bloße Vermutungen nicht hinaus, denn eine schlüssige Analyse, die beweist, dass die Mundart tatsächlich ‚altertümlicher‘ ist und dass die Wolfenbütteler Handschrift damit vor 1320 entstanden ist, ist sie schuldig geblieben. Unsicher ist auch, ob die

¹⁹⁷ Siehe hierzu das Bildprogramm der Berliner Veldeke-Handschrift, das auch separate Bildseiten enthält. Die Miniaturen sind circa 30–40 Jahre nach dem Text entstanden. Vgl. Henkel: 1992, S. 105.

¹⁹⁸ Siehe hierzu Schröder: 1989 c, S. 737.

¹⁹⁹ Dass hohe Kosten und ein hoher Zeitaufwand vonnöten sind und Bilderhandschriften ein nicht zu unterschätzendes Unterfangen sind, wird auch in den weiteren erhaltenen Bilderhandschriften deutlich. Der größte Teil dieser Handschriften weist einen Abbruch des Bildprogramms auf. Bei einigen ist das Bildprogramm über bloße Maleranweisungen oder Bildüberschriften nicht hinausgekommen.

²⁰⁰ Daher kann die These Schröders, dass dem *Willehalm*, den mehr Bilder als die *Arabel* begleiten, eine hohe Würdigung zugesprochen wurde, nicht beibehalten werden. Unsicher bleibt, wie viele Bilder den *Rennewart* begleitet hätten. Nichtsdestotrotz erhält der *Willehalm* allein durch die Initialminiatur eine besondere Hochschätzung.

²⁰¹ Diemer / Diemer: 1991, S. 1105.

²⁰² „Der Zyklus kann, aber muß nicht nachträglich angefertigt sein [...]“. Vgl. Diemer: 1991, S. 1098.

historisierende Initiale erst nachträglich zugefügt wurde, und damit nicht Teil des Gesamtkonzeptes der Handschrift ist.

Die Verortung der Handschrift in Bayern kann dagegen als gesichert gelten, da das Argument der Schreibsprache der Textura schwer wiegt.²⁰³ Auch die erste Seite des Bildprogramms, die eine Bildüberschrift aufweist, ist bairisch. Daher wird zu Recht angenommen, dass auch das Bildprogramm bairischer Herkunft sein muss. Die Zuordnung zur Regensburger Schule erfolgt allerdings allein durch bloße Vermutungen.²⁰⁴ Ohne Gründe namhaft zu machen, gibt Knapp Regensburg als möglichen Entstehungsort an.²⁰⁵ Auch Peter und Dorothea Diemer erwägen Regensburg als Entstehungsort und rekurren dabei auf Suckale, Stange und von Wilckens. Doch auch Stange, der eine Verwandtschaft zum „Regensburger Wandteppich mit der Darstellung der Liebe“²⁰⁶ zu erkennen glaubt, verzichtet auf stilistische Merkmale und erklärt lapidar: „[...] auch der Wolfenbütteler *Willehalm* ist die Arbeit eines Mannes, der üblicherweise Entwürfe für Textilien lieferte. Es dürfte ihm eine ältere Vorlage vorgelegen haben, die er im Landschaftlichen erweiterte und im Kostümlichen modernisierte, und zweifelsohne bemühte er sich wie ein geübter Buchmaler zu arbeiten, dennoch konnte er den Charakter des Bildteppichs bei seinen Bildern nicht vermeiden.“²⁰⁷ Welche Details der Miniaturen den Charakter eines Bildteppichs annehmen und welche Parallelen sich zwischen dem Wandteppich und dem Wolfenbütteler *Willehalm* Codex existieren, lässt er offen. Anscheinend verbindet Stange vor allem die Zweidimensionalität und die Flächigkeit des Regensburger Teppichs mit den Miniaturen des Wolfenbütteler Bildprogramms. Ein Merkmal, das nicht er allein in den Miniaturen zu erkennen glaubt.

Suckale, der sich auf von Wilckens bezieht, welcher vermutet, dass neben der *Weltchronik* Cgm 5 auch der Wolfenbütteler Codex in Regensburg entstanden ist, verweist selbst darauf, dass die These von Wilckens zwar verlockend erscheint, aber noch weiterer Bestätigung bedarf.²⁰⁸ Aus diesen Urteilen eine mögliche Lokalisierung der Handschrift in Regensburg abzuleiten, ist daher unplausibel.

²⁰³ Vgl. Becker: 1977, S. 105; vgl. Bushey: 1982, S. 249; vgl. Milde: 1972, S. 146.

²⁰⁴ Das Leistungspotenzial der Regensburger Buchmalerei nimmt im 14. Jahrhundert rapide ab. Es gibt zumindest keine bedeutenden Handschriften, die nachweislich zwischen 1320 und 1400 in Regensburg entstanden sind – und das, obwohl zwischen 1250 und 1320 und im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts Regensburg ein Zentrum der Buchmalerei war. Vgl. Suckale: 1987, S. 93. „Deshalb ist eine Unterbrechung der Buchmalertätigkeit in Regensburg gegen alle historische Wahrscheinlichkeit.“ (ebenda) Es ist daher besonders anziehend und einfach, nicht verortete Handschriften in Regensburg zu lokalisieren.

²⁰⁵ Knapp (2005) kritisiert Urteile, die über bloße Vermutungen nicht hinausgehen, kann sich demselben bei seinem Kommentar zur Faksimile Ausgabe aber nicht entziehen.

²⁰⁶ Stange: 1936, S. 175.

²⁰⁷ Ebenda.

²⁰⁸ Suckale: 1987, S. 93.

Die verschiedenen Hinweise und Vermutungen bieten jedoch horrendes Material, das analysiert und ausgewertet werden muss. Erst eine kodikologische und stilistische Untersuchung und eine Kontextualisierung der Handschrift kann Aufschluss darüber geben, ob der Codex in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, vielleicht sogar tatsächlich 1360–1370, möglicherweise in Regensburg, entstanden ist oder ob es sich um bloße Vermutungen handelt und eine Lokalisierung und Datierung des Wolfenbütteler Codex unzulässig ist.

Ein weiterer Aspekt, dem bei der Betrachtung der Miniaturen und der Texte besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, ist die Frage nach „der Aussagekraft der Bilder für das zeitgenössische Verständnis des Werkes“²⁰⁹, und damit nach der Rezeption des Textes. Dabei geht Schröder, der einzig eine Zuordnung und Bestimmung der Miniaturen des *Willehalm* für nötig erachtet hat, vor allem auf Widersprüche und Kongruenzen der Bilder gegenüber dem Text ein und kommt zu dem Ergebnis: „[...] die Illustrationen des Gölferbytanus“ werden „hinsichtlich Textnähe und Textkenntnis von wenigen ‚Willehalm‘-Malern erreicht, von keinem übertroffen.“²¹⁰ Dabei avanciert die Textnähe zum einzigen Kriterium, um die Bedeutung der Miniaturen zu bestimmen und eine Daseinsberechtigung des Bildes zu gewährleisten. Eine solche Vorgehensweise untergräbt das eigenständige Aussagepotenzial der Miniaturen.²¹¹

So versucht er, unter anderem Unstimmigkeiten des Textes anhand der Miniaturenprogramme zu erhellen.²¹² Vor allem an der Beschreibung des Gefängnisses, in dem Willehalm festgehalten wird, findet er Anstoß.²¹³ Während bei Willehalm's Ankunft in Todjerne noch von einem Kerker die Rede ist, wird im Verlauf der Geschichte aus dem Gefängnis ein Verlies, das sich unter der Erdoberfläche befindet. Später befreien Arabel und die Fürstinnen den Markis nämlich mithilfe eines Flaschenzugs aus einem unterirdischen Kerker.

Schröder versucht nun anhand der Miniaturen festzumachen, wie diese Inkongruenz in das Bildmedium transferiert wurde: „Voraussetzung für ein einigermaßen adäquates Bild ist, daß Szenen und Örtlichkeiten vom Dichter genau genug beschrieben wurden. Schwierig wird es, wenn es mehrere einander widersprechende Beschreibungen desselben Objektes im Text gibt [...]. Einen Maler, der den Text gelesen hat, konnte das unter Umständen in Verlegenheit

²⁰⁹ Schröder: 1989 c, S. 738.

²¹⁰ Ebenda, S. 758.

²¹¹ Zur Problematik der einseitigen Betrachtung bildlicher Darstellungen vom Text aus siehe auch Manuwald: 2008, S. 21 ff.

²¹² Zu chronologischen Unstimmigkeiten im Text siehe Schröder: 1983, S. 199–294. Zu Unstimmigkeiten bei der Beschreibung des Gefängnisses siehe Schröder: 1983, S. 192–208.

²¹³ Vgl. Schröder: 1984, S. 185 f.; S. 192 ff.

bringen.“²¹⁴ Doch wie wichtig sind derartige Details für das Miniaturenprogramm, und ist es wirklich von Bedeutung, ob es sich um einen unterirdischen Kerker oder um einen Gefängnissturm handelt? Wäre es nicht möglich, dass Details solcher Art für den Miniator nur Nebensache waren und dass die Handlung durch andere Aspekte getragen wird?

Besonders frappant an Schröders Herangehensweise ist, dass er bedeutsame Details der Bilder außer Acht lässt und sich allein auf Details des Textes konzentriert. Dies ist mit Sicherheit darauf zurückzuführen, dass einzig Informationen des Textes im Fokus seines Interesses liegen. So kommt er bei dem Vergleich von Text und Bild der sogenannten „Divan-Episode“ im Wolfenbütteler Codex zu dem Schluss: „Dieser Maler hat die Geschichte in Bildern nachzuerzählen versucht, wenigstens das Erzählgerüst. Was fehlt sind vor allem die Dialoge: die hat die Wortkunst der bildenden voraus.“²¹⁵ Dass Dialoge nur schwer ins Bild umzusetzen sind, wird wohl niemand bezweifeln. Allerdings ist an dieser Stelle Vorsicht geboten. Gerade die vorliegende Untersuchung wird zeigen, dass auch das Medium Bild Dialoge umzusetzen oder zumindest anzudeuten vermag, wenn die bildinhärenten Details und der Bildaufbau Berücksichtigung finden.²¹⁶

Schröder, der vor allem Korrespondenzen zwischen Text und Bild überprüft und vom Text aus rein ikonographisch die Bilder bestimmt, ignoriert, dass Differenzen über die Informationen des Textes hinaus eine mögliche, eigene Interpretation des Textes implizieren können.²¹⁷ Eine derartige Vorgehensweise verwundert insofern nicht, als die Bilder allein auf das Willehalm- und Wolframverständnis des 14. Jahrhunderts hin überprüft werden. Letzten Endes eruiert Schröder, ob die Bilderhandschriften Hinweise auf sein eigenes Wolfram-Verständnis beinhalten. Alle Abweichungen, die seinem eigenen rezeptionsästhetischen Verständnis widersprechen, werden für nichtig erklärt. Der einseitige Blick vom Text aus verstellt die Sicht auf die Bedeutung des Bildes. Die bildspezifischen Ausdrucksformen werden übergangen. Ein Fehler, den Schröder nicht allein begeht und dem er nicht zum ersten Mal verfällt. Bereits bei

²¹⁴ Schröder: 1984, S. 192.

²¹⁵ Ebenda, S. 207.

²¹⁶ Dialogszenen eignen sich mit Sicherheit nicht gerade gut, um sie in das Medium Bild umzusetzen. Wie Becker (2007, S. 21) treffend äußert, sollte dies dazu führen, „dass illustrierte Handschriften in ihrem Bildprogramm dialogische Szenen tunlichst vermeiden.“ Trotzdem verzichten gerade Bilderhandschriften nicht auf die Verbildlichung von Dialogen. Viele der Dialoge werden mit einfachen, darstellerischen Mitteln – Spruchbändern oder Gesten – angedeutet, um dem Rezipienten die entsprechenden Szenen vor Augen zu führen; zumal das Bild nicht unabhängig vom Textwissen zu denken ist und daher immer auch im Verbund mit dem Text zu lesen ist. Welche Mittel das jedoch sind und auf welche Weise sie eingesetzt werden, muss immer wieder neu herausgearbeitet werden. Zu dialogischen Szenen im Bild siehe auch die Berliner Eneide-Handschrift. In 51 von 64 textierten Miniaturen werden dialogische Szenen dargestellt. Siehe hierzu Henkel: 1992, S. 20.

²¹⁷ So auch das nicht ausgeführte Bildprogramm der Kasseler Willehalm-Handschrift: „Man konnte, wie sich zeigt, und kann Wolfram zu jeder Zeit verstehen oder auch nicht.“ Schröder: 1989 d, S. 702.

der Gegenüberstellung des Bildprogramms und dem Text der Wiener *Willehalm*-Handschrift (Cod. Vindob. 2670) scheint für ihn das einzige Kriterium der Bilder in einer gekonnten Textnähe zu gründen. So erklärt er, dass das Bild Nr. 61 des Cod. Vindob. 2670 deplatziert sei und im Widerspruch zu Wolframs Text stehe.²¹⁸ Die Miniatur, die in den Text eingefügt ist und daher eine besondere Nähe zur Schrift aufweist, zeigt die Flucht Terramers, der sich verwundet auf einem ablegenden Schiff befindet, während auf dem Land sein Sohn Rennewart gegen die Heiden kämpft. Rennewart scheint mit seiner Stange zugleich auf das Schiff seines Vaters einzuschlagen; ein Aspekt, den der Text nicht stützt.

Auch Knapp geht emphatisch auf diese Miniatur ein und glaubt darin „ein uraltes Problem der bildenden Kunst“²¹⁹ zu erkennen, nämlich „die Bewältigung räumlicher Distanz und zeitlicher Sukzession“²²⁰: „Während hier der räumliche und der zeitliche Unterschied einfach ignoriert werden, können sie andernorts durch gliedernde Elemente, Architektur oder Rahmenleisten, angedeutet werden.“²²¹ Einerseits wird hier postuliert, dass das Bild die Informationen des Textes umsetzen muss – vor allem aufgrund der textnahen Miniaturen des Codex 2670 – und ihn in wirklichkeitsgetreuer Form, wie es der Begriff der Repräsentation suggeriert, wiederzugeben hat. Eine eigene Lesart, die das Medium aufgrund seines eigenen medialen Potenzials und seiner medialen Präsentationsform beinhaltet, wird dem Medium damit indirekt abgesprochen. Andererseits wird anhand des Beispiels deutlich, dass das Bild keine natürlichen Grenzen besitzt. Die Miniatur, die mit Sicherheit nicht wirklichkeitsgetreu abbildet, was der naheliegende Text beschreibt, muss sich je nach Funktion weder an räumliche noch an zeitliche Distanzen halten; noch muss er die Zeitlichkeit und damit die Linearität des Textes auffangen. Auch in den Text eingefügte Miniaturen müssen nicht unbedingt mit dem Text korrespondieren. Gerade das Akkumulat von räumlicher und zeitlicher Differenz führt zu einem Mehrwert des Bildes. Das Bild möchte gerade nicht die Linearität des Textes auffangen, sondern die Totalität des Textes erfassen und damit durchaus Inhalte, die erst im späteren Verlauf der Handlung eine Rolle spielen. Die symbolische Aufladung, die dadurch erreicht wird, bietet ein breites Bedeutungsspektrum, das nicht allein eine Gegenüberstellung der Textsequenz und des Bildes aufdecken kann. Über eine rein ikonographische Bestimmung, die vom Text ausgeht, hinaus, muss der Rezipient die Bedeutung der Miniatur aufgrund der gegebenen bildimmanenten Ausdrucksform generieren.

²¹⁸ Schröder: 1989 b, S. 276.

²¹⁹ Knapp: 2005 a, S. 21.

²²⁰ Ebenda.

²²¹ Ebenda.

Ein unvoreingenommener Betrachter mag gerade diese Szene als Eigeninitiative des Bildes interpretieren. Dabei handelt es sich weder um Ignoranz räumlicher und zeitlicher Unterschiede, wie sie Knapp zu erkennen glaubt, noch kann man ohne Weiteres davon ausgehen, dass das Bild deplatziert ist, wie Schröder vermutet. Das Bild macht die Unterlegenheit der Heiden evident, thematisiert die Problematik des Vater-Sohn-Verhältnisses, präfiguriert den Kampf zwischen Vater und Sohn – auf den Wolfram dezidiert verzichtet, der im *Rennewart* Türheims jedoch, welcher gemäß seiner französischen Quelle den Kampf thematisiert, exponiert wird –²²² und stellt die unbändige, übermotivierte Tatkraft Rennewarts und dessen Wut auf die Heiden heraus. Über das Hinwegsetzen von real räumlichen Bedingungen, die Missachtung der Informationen der naheliegenden Textsequenz und der Akkumulierung verschiedener textimmanenter Informationen, die innerhalb des Textganzen zu suchen sind, kommt es zu einer erweiterten Aussagekraft des Mediums Bild.

Die räumlichen Gegebenheiten dienen damit nicht allein dazu, empirische Gegebenheiten abzubilden und durch architektonische Elemente den Raum der Miniatur gemäß der Linearität des Textes zu gliedern, wie Knapp erklärt, und damit eine Topographie abzubilden, die allein den topographischen Ansprüchen des Textes genügt.²²³ Erst durch die Überwindung räumlicher Konstanten wird der Raum symbolisch aufgeladen und neue Handlungs- und Bedeutungsräume geschaffen.

Räumliche Details können bei der Sinnkonstitution über eine bloße Wiedergabe des Textes hinaus und über eine bloße Gliederung und Grenzziehung, die über den Text vermittelt wird, eine besondere Rolle spielen. Die Bedeutung der Miniatur wird von der Anordnung des Bildes getragen. Der Raum wird vor allen Dingen über Relationen definiert, die Sinn generieren. Die Akteure, die Sujets der Miniatur – in diesem Fall Rennewart, der gegen die Heiden und seinen eigenen Vater kämpft – bestimmen die Bedeutung des Bildes und erschaffen zugleich räumliche Strukturen, die Bedeutungen unabhängig vom Text generieren. Einerseits wird ihr Handeln durch gesellschaftliche und politische Strukturen bestimmt, nämlich den Kampf der Christen gegen die Heiden. Andererseits bedingen diese Strukturen wiederum die Erzeugung weiterer Handlungsräume – das problematische Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Die

²²² Zum Verzicht Wolframs auf den Kampf zwischen Vater und Sohn siehe Bastert: 2005, S. 125. Die Antizipation des Vater-Sohn-Kampfes beantwortet zugleich die Frage, ob der *Willehalm* Wolframs nicht „als der zweite Teil eines historisch-religiösen Erbauungsbuches“ gelesen worden ist. Gerhardt: 1970, S. 375. Zu Schröders Kritik an Gerhardts Äußerung siehe Schröder: 1989 b, S. 259. Der Miniatur scheint zumindest keinerlei Skrupel zu haben, die beiden Werke miteinander zu verbinden. Die Miniatur unterstützt ein derartiges Verständnis der Trilogie.

²²³ Knapp (2005 a, S. 21 f.) bringt weitere Beispiele aus dem Miniaturenprogramm des Codex 2670, in denen topographische Elemente entweder getreu des Textes oder diesen unterlaufend abgebildet sind. Auch hier bleibt die Vorgehensweise dieselbe: Das Bild wird nur aus der Perspektive des Textes betrachtet.

Bilder verweisen zwar auf Informationen des Textes – in diesem Fall auf Topographien und zwischenmenschliche Verhältnisse innerhalb des Kampfes zwischen Christen und Heiden. Das ikonographische Wissen des Betrachters beruht somit auf seinem Textwissen.²²⁴ Allerdings setzen die Bilder räumliche und chronologische Strukturen anders um, sodass es auch zu einem Spannungsverhältnis kommen kann.²²⁵ Der Schauraum der Textsequenz wird im Bild um ein zukünftiges Thema erweitert und erfährt dadurch eine Umgestaltung, die zu weiteren Sinnschichten führt. Die Leistung des Bildes ist, es die Chronologie des Textes zu sprengen und in eine simultane Form zu übertragen; eine Simultanität, die letztlich die Schrift nicht umzusetzen vermag.²²⁶ Die Miniatur steht in einem größeren narrativen Zusammenhang, den der Rezipient erkennen muss.²²⁷ Diese Interdependenzen zwischen Bild und Text gilt es zu erschließen. Die Bildkomposition bedarf somit einer präzisen Analyse.

Diese Feststellungen führen unweigerlich zur Frage nach der Bedeutung des Bildraums in der Wolfenbütter Bilderhandschrift des *Willehalm*. Für Johann Joachim von Eschenburg, der bereits 1799 die Bilder des Wolfenbütteler *Willehalm*-Codex in den Blick nahm, fehlt den Miniaturen „Charakter, Anordnung und Perspektive“.²²⁸ Geht man von einer zentralperspektivischen Konstruktion aus, so scheinen die Bilder tatsächlich keine Perspektive zu besitzen. Daher fällt von Eschenburg besonders auf, dass die Miniaturen kein Exempel für „richtiges Zeichnen“ sind.²²⁹ Was die Raumkonstruktion der Miniaturen des Wolfenbütteler *Willehalm* Handschrift im Kontext der Debatte um die Perspektivierung mittelalterlicher Miniaturen interessant macht, ist, dass sich gerade dieser Codex an der Schwelle einer entwickelnden räumlichen und landschaftlichen Darstellung befindet. Während bis ins 14. Jahrhundert Landschaftsdarstellungen und architektonische Elemente fehlen,²³⁰ lässt sich hierauf eine Entwicklung festmachen hin zu einer Abbildung von Topographien, Flora, Fauna und Architektur, hin zu einer Erweiterung der Komposition.²³¹ Jacobi, der sich der Genese der Raumkomposition eingehend widmet, sieht in dieser Entwicklung vor allem ein „Streben nach

²²⁴ Vgl. Imdahl: 2006, S. 305.

²²⁵ Zum Spannungsverhältnis zwischen Text und Bild siehe auch Schellewald: 2011, S. 16.

²²⁶ Siehe hierzu auch Imdahl: 2006, S. 305.

²²⁷ Der narrative Zusammenhang umfasst damit nicht allein den *Willehalm* Wolframs, sondern auch die Nachgeschichte, den *Rennewart* Türheims, der als Teil dieser Textgemeinschaft verstanden und in Form dieses Bildes gewürdigt wird. Dies lässt darauf schließen, dass der *Willehalm*-Zyklus durchaus als Erzählkontinuum erfasst und vom Rezipienten als zusammengehörig verstanden wurde. Die Bilder dienen damit nicht allein dem Text Wolframs, sondern werden als zusammenhängende Bilderzählung wahrgenommen. Die Vor- und Nachgeschichte werden als Teilaspekte einer sich im Verbund befindenden Erzählung begriffen. Ob dies tatsächlich der Fall ist, muss jedoch mit weiteren Indizien, die dafür sprechen, untermauert werden.

²²⁸ Vgl. von Eschenburg: 1799. Zu seiner Aussage der fehlenden Anordnung und Perspektive siehe S. 68.

²²⁹ „Richtiges Zeichnen“ sucht man laut von Eschenburg (1799, S. 68) in den Miniaturen vergebens.

²³⁰ Vgl. Kopp-Schmidt: 2004, S. 164.

²³¹ Vgl. hierzu Jacobi: 1932, S. 49 ff. Siehe hierzu auch Kopp-Schmidt: 2004, S. 164 ff.

Realismus“²³². Mit Sicherheit dokumentiert diese Entwicklung eine Hinwendung zu einer realistischeren Darstellung. Nichtsdestotrotz ist die Entdeckung räumlicher Verhältnisse über diesen Punkt hinaus an symbolische Zwecke gebunden, die über die bloße Wiedergabe einer realistischen Landschaftsdarstellung hinausgehen.²³³ „Das Exemplum der Landschaft ist demnach eine wunderbare Gelegenheit, sich die Doppelbödigkeit visueller Botschaften zu vergegenwärtigen: Gerade Dinge, die so einfach erscheinen, können sehr komplexe Inhalte vermitteln“²³⁴, lautet die Feststellung Gabriele Kopp-Schmidts. Eine Feststellung, die es zu beherzigen gilt, möchte man die Bedeutung der Komposition über das Formale hinaus erfassen; denn der Raum ist mehr als nur ein Mittel der realistischen Darstellung und der Gliederung: Er fungiert vor allem als Bedeutungs- und Handlungsträger.

Schröder gibt jedoch auch wichtige Impulse zum Verständnis der Bildprogramme des *Willehalm*-Zyklus. So weist er auf die Bildauswahl hin, die preisgibt, „wo und wie nach seiner Auffassung [des Schreivers / des Illustrators] im erzählten Geschehen die Akzente gesetzt werden.“²³⁵ Er geht dabei auch auf Aussparungen wichtiger Ereignisse innerhalb des *Willehalm*s Wolframs ein.²³⁶ Allerdings ist Schröder auch bei der Betrachtung der Auswahl und der Aussparungen der Bildprogramme nicht völlig wertfrei, so etwa bei Liebesszenen im *Willehalm* Wolframs des Codex 2670, die vom Illustrator übergangen werden, obwohl sie für den Verlauf der Geschichte elementar seien. Er verweist erneut auf ein fehlerhaftes Wolfram-Verständnis: „Der Guelferbytanus enthält, soweit er illustriert ist, die meisten Bilder, die wir im Vindobonensis vermissen, und war aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls für ein fürstliches oder patrizisches Publikum bestimmt. [...] Die Auswahl der Bilderseiten [...], wer immer für sie verantwortlich gewesen sein mag, erweckt den Eindruck – und deshalb ist sie uns wichtig –, daß ein feinfühligere Freund der Dichtung auch durch die Trübung der Überlieferung hindurch Wolfram und seinem Werk besser gerecht zu werden vermochte als der Durchschnitt der berufsmäßigen Schreiber.“²³⁷ Rezeptionsästhetische Aspekte, die die

²³² „Wie das Streben nach Realismus immer mehr zunimmt, zeigt uns eines der reizvollsten und lehrreichsten Bildchen des Jahrhunderts, die ‚Geburt Christi‘ in der Weltchronik vom Jahre 1370 (München, cod. germ. 5, fol. 192 r., Tafel II). [...] Das stilistisch Wichtigste aber ist, daß hier zum erstenmal eine Menge von Darstellungen in eine einheitlich gefaßte Landschaft gesetzt ist [...]“. Auch anhand anderer Beispiele macht er das Streben nach naturgetreuer und realistischer Darstellung der Miniaturen der Zeit fest. Dabei wird vor allem ein Streben nach einer perspektivischen Tiefenwirkung bemerkbar. Siehe hierzu auch Jacobi: 1908, S. 32 ff.

²³³ Vgl. auch Kopp-Schmidt: 2004, S. 164 ff.

²³⁴ Ebenda, S. 164.

²³⁵ Schröder: 1989 b, S. 655.

²³⁶ Ebenda, S. 670 f.; S. 700.

²³⁷ Dabei kann er sich individuell ästhetischen Kategorisierungen – wie es der Begriff ‚feinfühlig‘ zum Ausdruck bringt – nicht entledigen. Schröder: 1989, S. 671 f.

Bildprogramme mitbestimmen können, werden Opfer seiner Kritik.²³⁸ Allerdings scheint die Gunst für die Wolfenbütteler Miniaturen eine objektive Betrachtung derselben zu behindern, denn auch die Wolfenbütteler Bilderhandschrift verzichtet dezidiert auf Liebesszenen. Auch die Szenerien, die er hinsichtlich des Codex 2670 als besonders konstitutiv für die Erzählung anführt und die seiner Meinung aufgrund visueller Ergiebigkeit lohnenswert für den Miniator gewesen sei, nämlich „wie Gyburg über dem in ihren Armen schlafenden Markgrafen wacht und Tränen vergießt, oder der tapfere Abschied der in der eingeschlossenen Stadt und Burg Zurückbleibenden und sein Gelöbniß [...]“²³⁹, fehlen. Dieses Urteil hängt – über das ‚richtige‘ Verständnis von Wolframs Text hinaus – damit zusammen, dass Schröder die Bildauswahl an besonderen Kriterien festmachen möchte, die die Bildauswahl mitbestimmen können, u. a. „daß eine gleichmäßige Verteilung der Illustrationen anzustreben war, daß nicht alle Höhepunkte der Geschichte sich gleich gut in eine bildliche Darstellung umsetzen ließen, daß Vordergründliches und Zuständliches leichter zu verbildlichen war als Vorgängliches oder gar Seelisches und daß es ikonographische Muster gab, an denen sich die professionellen Miniaturen orientierten.“²⁴⁰ Da verwundert es doch, dass gerade Szenen, die visuell gut umsetzbar sind, sowohl im Codex 2670 als auch im Wolfenbütteler Codex fehlen.

So ist Schröder besonders überrascht, dass der Miniator gerade anschauliche Momente, die malerisch ergiebig waren, nicht ins Bild umsetzt. Der Cherub, der mit dem sterbenden Vivianz spricht, findet keinen Eingang in die Miniatur. Märtyrerhafte Züge des Todes Vivianz’ werden ausgespart. Das Übergehen religiöser Züge bringt er konsequenterweise mit dem Textverständnis der Miniaturen in Zusammenhang: „Für eine Legende haben diese Maler den Roman augenscheinlich nicht gehalten.“²⁴¹ Peter und Dorothea Diemer geben Schröder recht und konstatieren, „dass der Tod des Vivianz, verglichen mit anderen Zyklen, seiner überirdischen Begleitumstände entkleidet erscheint. [...] Fehlt aus demselben ‚Realitätssinn‘ heraus das monströse Heer des Königs Gorhant? Auch sonst ist die konkrete Wirklichkeit anvisiert [...]“²⁴² In der Tat werden die religiösen und legendenhaften Züge des Werkes im Bild nicht exponiert; sie fallen zumindest nicht unmittelbar ins Auge. Dem Bilderzyklus jedoch Wirklichkeitstreue und Profanität zuzuschreiben, würde der Bedeutung der Bilderreihe zuwiderlaufen.

²³⁸ Unter anderem Gerhardts Urteil (1970, S. 367), der auf den Publikumsgeschmack aufmerksam macht, der die Auswahl der Bilder beeinflusst. Zur Kritik Schröders an der Rezeptionsästhetik Gerhardts siehe Schröder: 1989 b, S. 671.

²³⁹ Schröder: 1989 b, S. 670 f.

²⁴⁰ Ebenda, S. 655.

²⁴¹ Ebenda, S. 757.

²⁴² Diemer / Diemer: 1991, S. 1100.

Bei genauer Betrachtung der Miniatur fällt auf, dass der religiöse Aspekt der Dichtung im Bild eine Umgestaltung erfährt. Schröder benennt zwar den Hirten, der in ein Horn bläst, und das Schaf, welches neben ihm liegt, scheint sich daran jedoch nicht zu stören und unterlässt es dieses Detail in den Gesamtzusammenhang einzuordnen.²⁴³ Peter und Dorothea Diemer scheinen ihn erst gar nicht wahrzunehmen.²⁴⁴ Der Hirte verweist jedoch auf den religiösen Zusammenhang der visuellen Handlung. Das Bildprogramm beschreitet an dieser Stelle eigene Wege, um das religiöse Moment der Dichtung aufzunehmen. Das Hirten-Motiv besitzt seit jeher sakralen Charakter und wird vor allen Dingen mit Jesus in Zusammenhang gebracht. In der Gleichnisrede des Johannesevangeliums bezeichnet sich Jesus selbst als „guten Hirten“²⁴⁵. Der Hirte, der in dem Moment in sein Horn bläst, als Vivian stirbt, erinnert an das Hirtengleichnis, in dem Jesus seine Schafe ruft, in diesem Fall sein Schaf Vivianz, der nun Teil des Himmelreichs ist. Jesus ruft seine Schafe, und sie folgen ihm.²⁴⁶ Der Maler verzichtet auf den Cherub, um an dessen Stelle das Göttliche selbst darzustellen. Wer möchte da behaupten, dass das Weltliche gegenüber dem Überirdischen den Vorzug erhält?

Auch an dieser Stelle haben die Bildkomposition und die räumliche Relation eine bedeutungskonstituierende Funktion. Nicht ohne Weiteres sitzt der Hirte auf einem Berg, über die Geschehnisse erhaben und sie überschauend. Die Bedeutung von Oben und Unten erhält eine mythische Qualität, die über den reinen physikalischen Raum eine bestimmte Wertfunktion erhält: „Was hier gesucht und was hier festgehalten wird – das sind nicht geometrische Bestimmungen, noch sind es physikalische ‚Eigenschaften‘; es sind bestimmte magische Züge. Heiligkeit oder Unheiligkeit, Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit [...]“²⁴⁷ Die Form ist damit ein Mittel der Bedeutungsübertragung: „Die Sinnfunktion ist das primäre

²⁴³ Siehe hierzu Schröder: 1989 c, S. 742

²⁴⁴ Vgl. Diemer / Diemer: 1991, S. 1106.

²⁴⁵ Johannesevangelium 10,11.

²⁴⁶ Vgl. Johannesevangelium 10,1–10,11: „Wahrlich, wahrlich ich sage euch: Wer nicht zur Tür einget in den Schafstall, sondern steigt anderswo hinein, der ist ein Dieb und ein Mörder. Der aber zur Tür hineingeht, der ist ein Hirte der Schafe. Dem tut der Türhüter auf, und die Schafe hören seine Stimme; und er ruft seine Schafe mit Namen und führt sie aus. Und wenn er seine Schafe hat ausgelassen, geht er vor ihnen hin, und die Schafe folgen ihm nach; denn sie kennen seine Stimme. Einem Fremden aber folgen sie nicht nach, sondern fliehen von ihm; denn sie kennen der Fremden Stimme nicht.“

²⁴⁷ Cassirer: 2006, S. 495. „Wenn der Mythos das Rechts und Links, das Oben und Unten, wenn er die verschiedenen Gegenden des Himmels, Osten und Westen, Nord und Süd voneinander scheidet – so hat er es hier nicht mit Orten und Stellen im Sinne unseres empirischen-physikalischen Raums, noch mit Punkten und Richtungen im Sinne unseres geometrischen Raums zu tun. Jeder Ort und jede Richtung ist vielmehr mit einer bestimmten mythischen Qualität behaftet und mit ihr gewissermaßen geladen.“ Lotmann führt dieses Raummodell Cassirers fort: „Die Begriffe ‚hoch – niedrig‘, ‚rechts – links‘, ‚nah – fern‘, ‚offen – geschlossen‘ [...] bilden dabei das Material für den Aufbau von kulturellen Modellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: ‚wertvoll – wertlos‘, ‚gut – schlecht‘, ‚eigen – fremd‘ [...] und dergleichen mehr.“ Lotmann: 2006, S. 530.

und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment.“²⁴⁸ Unter der Folie des Profanen verbirgt sich das Überirdische, das latent über dem Menschen steht und unbemerkt an den Geschehnissen teilnimmt. Das Göttliche ist damit Teil der menschlichen und profanen Geschichte. Auch wenn es nicht augenfällig ist – selbst Willehalm scheint den Zuschauer nicht zu bemerken –, wohnt es jedem Ereignis bei.

Doch was sagt dieses Ergebnis über das Miniaturenprogramm der *Arabel* Ulrichs aus? Die *Arabel* gilt als ausgesprochen weltlich-höfisches Werk, in dem theologische Momente den Text nur soweit tangieren, als der Charakter der Dichtung dadurch nicht beeinflusst wird.²⁴⁹ Religiöse Aspekte scheinen in der *Arabel* nur eine zweitrangige Rolle zu spielen.²⁵⁰ Wolframs Toleranzgedanke wird gängigen Forschungsurteilen zufolge gänzlich eliminiert: „Nur einen Strang der Sinnggebung aus Wolframs Werk verfolgt Ulrich mit Begeisterung weiter: den der Minne.“²⁵¹ Doch wie gehen die Miniaturen mit dem vermeintlich fehlenden Gespür Ulrichs für theologische Reflexionen um, und unterstützen der Text und das Miniaturenprogramm eine derartige Profanität der Thematik, die auf ein bloßes Liebesbegehren und auf Pikanterie reduziert wird?²⁵² In der Forschung haben sich bereits kritische Stimmen geäußert, die vor allem eine Verbindung zwischen erotischen und religiösen Aspekten des Werkes profilieren.²⁵³

Das vorangegangene Beispiel zeigt uns, dass auch das Miniaturenprogramm der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift, dem bisher Profanität und ein gewisser ‚Realitätssinn‘ zugeschrieben wird, bei genauer Betrachtung eine theologische Lesart erlaubt. Es wird zu

²⁴⁸ Cassirer: 2006, S. 494.

²⁴⁹ Siehe hierzu Knapp: 2005 a, S. 63: „Wie dem auch sei – wir haben jedenfalls einen ausgesprochen weltlich höfischen Text vor uns, in den sich der Gebetsprolog, Arabels Unterweisung im christlichen Glauben und die Darstellung geistlicher Zeremonien problemlos einfügen, ohne den Charakter des Werkes zu beeinflussen.“

²⁵⁰ Vgl. Schröder: 1988 a, S. 504 ff.; vgl. Höcke: S. 161; vgl. Aderhold: 1996, S. 99; vgl. Knapp: 2005, S. 63; vgl. Bastert: S. 127 f. Auch für Bastert (ebenda), der sich hier auf Höcke bezieht, steht die Liebe zwischen Willehalm und Arabel im Vordergrund. Dennoch verweist er darauf, dass sich auch in der *Arabel* Türkins der Gedanke der Gottesschöpflichkeit aller Menschen wiederfindet und die Bitte Arabels, die heidnischen Verfolger zu verschonen, „prinzipiell sehr wohl mit Gyburgs, auf der Erzählebene übrigens wirkungsloser, Schonungsrede aus dem ‚Willehalm‘ vergleichbar“ ist.

²⁵¹ Knapp: 2005 a, S. 63. Zur Repression des Wolframschen Toleranzgedankens siehe Kiening: 1992, S. 525; vgl. Heinze: 1991, S. 802.

²⁵² Die pikanten erotischen Andeutungen Ulrichs sind vor allem Schröder ein Dorn im Auge. Für Urban (2007 a, S. 262–269) haben sie jedoch eine erzählerische Funktion und sind Zeichen einer geschickten Setzung, um eine Rückbindung an das Publikum zu gewährleisten. Damit nehmen sie eine besondere kommunikative Funktion innerhalb des Werkes ein.

²⁵³ Vgl. McFarland: 1987, S. 61 ff.; vgl. auch Urban: 2007 a, S. 56 ff.; S. 262 ff. Sowohl McFarland als auch Urban stellen fest, dass Erotik und Glaube in einem besonders nahen Konnex zu sehen sind. Urban verweist zwar darauf, dass diese Verbindung von Minne und Glaube bereits im *Willehalm* Wolframs in Erscheinung tritt und Ulrichs Dichtung eine Reaktion auf diese Synthese darstellt, stellt aber einen Bruch mit der Vorlage fest. Für Knapp (2005 a, S. 67) ist dagegen die Liebe in Ulrichs Werk „eine ganz irdische, die wiederum von der Gottesliebe fein säuberlich abgerückt ist“.

zeigen sein, ob und wie die Miniaturen der *Arabel* Dichtung religiöse Perspektiven auffangen und umsetzen.

Das Beispiel des Hirten führt jedoch auch erneut zur Frage nach der Visualität und der visuellen Ergiebigkeit von Texten und der Übertragung anschaulicher Aspekte des Textes ins Bild, wie sie weiter oben Schröder formuliert. Sehr wahrscheinlich ist es weder die visuelle Ergiebigkeit einer Textszene, die das Bildprogramm bestimmt, noch ein „adäquates Wolfram-Verständnis“²⁵⁴, was der Miniator über sein Bildprogramm vermitteln möchte. Vor allem scheinen die Auslassungen nicht in der Ignoranz des Miniators oder Schreibers zu gründen. Bildprogramme erzählen Geschichten gerade nicht nur nach, sondern setzen eigene Akzente, die zwar zum Teil auf medialen Unterschieden beruhen und durch den Übertragungsprozess ins Bildmedium²⁵⁵ mitbestimmt werden, aber dennoch neue Perspektiven und Interpretationen erschaffen. Texte werden durch Miniaturen funktionalisiert und an bestimmte Auftraggeber – und möglicherweise eben auch auf den Publikumsgeschmack, für den stellvertretend der Auftraggeber steht – angepasst.²⁵⁶

Dies unterstützt auch die Überlieferungsgeschichte des *Willehalm* Wolframs und der *Willehalm*-Trilogie. Die Überlieferung der Werke geht mit einer Veränderung der Texte einher. Das gilt ebenso für das von Schröder propagierte richtige Wolfram-Verständnis: „Die Rezeption des *Willehalm* erfolgt schon seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr in jeweiliger Beschränkung auf den Text in seiner stets gleichartigen Gegenwärtigkeit.“²⁵⁷ Vielmehr werden die Texte je nach Interessenshorizont angepasst und verändert. Ein besonderes Beispiel bildet die *Willehalm*-Trilogie in den Weltchronik-Handschriften: „Von den rund 10.000 Versen der ‚*Arabel*‘ werden ca. 4000 (40%) übernommen. Von Wolframs ‚*Willehalm*‘ gelangen nur etwa 2700 der rund 14.000 Verse (19%) und vom ‚*Rennewart*‘ immerhin ca. 9.000 der rund 36.000 Verse (25%) in die ‚Weltchronik‘-Kompilation.“²⁵⁸

²⁵⁴ Schröder: 1989 d, S. 700. Es erscheint überhaupt fragwürdig, über das Miniaturenprogramm das Textverständnis des Miniators oder Schreibers zu erschließen. Bedenklich ist auch die Äußerung, dass das Bildprogramm den erzählerischen Ereignissen des Textes folgen muss: „Mit einem Bilde wenigstens hätten alle diese erzählwichtigen Ereignisse auch in V mühelos bedacht werden könne. Daß es nicht geschehen ist, lässt an einem adäquaten ‚*Willehalm*‘-Verständnis zweifeln.“ (ebenda) Daneben ist es fraglich, ob erzählwichtige schriftliche Ereignisse ohne Weiteres auf das Medium ‚Bild‘ übertragen werden können. Zur Narrativität von Bildern siehe Manuwald: 2008, S. 37 ff.

²⁵⁵ Vgl. hierzu auch Manuwald: 2008, S. 37.

²⁵⁶ Zur Funktionalisierung siehe die *Willehalm*-Handschrift König Wenzels und die des Landgrafen von Hessen: „Im Umfeld der großen Höfe etwa eines Landgrafen von Hessen oder Königswenzels IV. avancierte die ‚*Willehalm*‘-Trilogie wegen ihrer Einbindung in die Reichsgeschichte und der zu eigenen Ambitionen passenden Exemplarität eines Ritterheiligen bisweilen zur ‚Hausüberlieferung‘. Besonders attraktiv war die über eine – fiktive – *Willehalm*-Verwandtschaft konstruierte Ansippung an eine realhistorische begriffene Heiligengenealogie für die Landgrafen von Hessen.“ Wolf: 2003, S. 246.

²⁵⁷ Kleinschmidt: 1974, S. 648.

²⁵⁸ Wolf: 2003, S. 247; vgl. auch Kiening: 1992, S. 545.

Liebesszenen, die Rede vor dem Kriegsrat, Kampfszenen und vieles andere mehr waren von geringem Interesse und fielen der Streichung zum Opfer.²⁵⁹

Vor allem die *Arabel* scheint den Zeitgeschmack des Publikums getroffen zu haben. Dies nicht zuletzt aufgrund der Änderungen, die Ulrich gegenüber dem *Willehalm* Text Wolframs vorgenommen hat.

Auch die weiteren Codices, die die *Willehalm*-Trilogie enthalten, welche allesamt Einzelaufträge waren und unabhängig voneinander entstanden sind, weisen bei der Auswahl und Auslassung der visuellen Darstellungen Unterschiede auf, die auf eine bestimmte Modifizierung des Textes hinweisen. Schröder betont zu Recht, wie virulent die Bildauswahl für die Akzentuierung des Textes ist. Allerdings zeigen uns die vorangegangenen Beispiele, dass die Auswahl und Auslassung von besonderen Textsequenzen nicht auf ein mangelndes Wolfram-Verständnis zurückzuführen sind, sondern in einer modifizierten Lesart des Textes gründen, wie es uns das Beispiel des Bildersaals in Ulrichs Text nahelegt. Ob die *Arabel*-Miniaturen eine Modifizierung gegenüber dem Text aufweisen und dadurch eine andere Lesart erlauben, und wie es zu einer Interaktion mit dem Text kommt, wird im Folgenden noch zu klären sein.

Welche Schlussfolgerungen lässt nun diese Forschungsdiskussion zu? Vornehmlich zeugen diese partiell angesprochenen Interpretationsansätze der Forschung davon, dass sie einer näheren Untersuchung und Überprüfung bedürfen. Auch wenn weder die qualitative Aufwertung der *Arabel* Ulrichs oder die Aufwertung des Wolfenbütteler *Arabel*-Codex als Ganzes noch die Selbstständigkeit der Dichtung Gegenstand dieser Arbeit sind, so sind inhaltliche Aspekte nichtsdestotrotz nicht minder bedeutsam. Entscheidend ist, dass eine restriktive Perspektive gegenüber inhaltlichen Aspekten die Untersuchung der Text-Bild-Kombination konterkarieren und die Bedeutungsvarianten, die bei dem Aufeinandertreffen beider medialer Formen entstehen, obstruieren würde. Auch wird, wie Kleinschmidt bereits erklärt, „eine komplementäre Reduzierung lediglich auf die Dichterindividualität im Gegensatz zur Epigoneneinstufung ma. Literaturpraxis nicht gerecht“.²⁶⁰ Die vergleichende Analyse von Text und Bild setzt eine eingehende objektive Beschäftigung mit dem Text voraus. Objektivität kann jedoch nur dann erreicht werden, wenn das Anliegen des Untersuchenden nicht das

²⁵⁹ Laut Wolf (2003, S. 249) ist es „das Anliegen des Weltchronisten [...], mit *sinn und vernunft* und Gottes Hilfe die *rehtew red* aus der Vorlage herauszupräparieren. [...] Wolframs Kommentare, die theologischen Diskussionen, die Überlegungen zur Heidentheologie und vor allem der hochpoetische Erzählstil konnten diese Kriterien nicht erfüllen.“

²⁶⁰ Kleinschmidt: 1974, S. 587.

Aufdecken oder Rechtfertigen von „großer Kunst“²⁶¹ oder ein Abhängigkeitsverhältnis von Wolframs *Willehalm* oder aber auch allein der Eigengehalt des Werkes ist. Innerhalb der Relation von Text und Bild des Wolfenbütteler Codex stellt sich daher weder die Frage nach dem künstlerischen Wert des Textes und der Bilder noch nach seiner Exzeptionalität. Vielmehr gilt es vor allem die Textstellen zu begutachten und zu analysieren, die unmittelbar mit den Miniaturen in einem näheren Konnex stehen.²⁶² Dazu gehört auch eine kritische Auseinandersetzung, gegebenenfalls eine Verifikation und der Ausbau der bereits gegebenen inhaltlichen Ansätze und Perspektiven.

Eminent an dieser kurzen Übersicht ist, dass zwischen den differenzierten germanistischen Forschungsprojekten besondere Verbindungspunkte bestehen, die immer wieder aufgegriffen werden und besondere Beachtung erfahren. McFarlands Interesse liegt unter anderem auf der Minnehandlung und der Übertragung des östlich-heidnischen Minnekults auf die westlich-festliche Hofkultur.²⁶³ Urbans Dissertation konzentriert sich auf die Kulturbegegnung zwischen Heiden und Christen und den Minneraum, der innerhalb dieser Kulturen durch die Liebe der einstigen Heidin Arabel und dem als Gefangenen ins Heidenland verschleppten christlichen Ritter entsteht. Dem Kulturkontakt und der Konstituierung des Eigenen und des Fremden zwischen den Heiden und Christen wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auch Strohschneiders Aufsatz zu Frauenräumen bei Ulrich von Türlin und Konrad von Würzburg

²⁶¹ Schröder: 1995, S. 208. Über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten, ebenso lässt sich gut über den Begriff ‚Kunstwerk‘ streiten. Auch die Eingrenzung des Begriffs wird kontrovers diskutiert. Gadamer (2006, S. 92) erklärt: „Man mag erinnern, dass das Kunstwerk im Unterschied zum Werkstück keinen Gebrauchswert hat und damit auch nicht verbraucht wird.“ Doch gebrauchen wir Kunstwerke nicht, wenn wir damit unsere Wohnräume zieren? Gebrauchen wir sie nicht, indem wir sie betrachten oder lesen? Und wie lässt sich diese These mit Kunstgegenständen, wie z. B. Schmuckstücken, in Einklang bringen? Wenn ich einen antiken Kunstgegenstand, der bereits aufgrund seines hohen Alters und seiner Seltenheit als Kunstwerk bezeichnet wird, trage und damit gebrauche, verliert er daraufhin seinen Status als Kunstwerk? Was Kunst ist oder nicht, ist keine Frage des Konsums oder der Verwendung. Schröder (1995, S. 8) weist selbst darauf hin, dass der Begriff mit einem Bedeutungswandel einhergeht: „Und nicht alles, was in unseren Augen dichterisch herausragt, muß immer gleich von den Zeitgenossen so gesehen worden sein und im literaturgeschichtlichen Sinne epochal gewirkt haben.“ Um leider gleich darauf zu verkünden: „Es konnte nicht ausbleiben, daß seine Vorgeschichte daran gemessen werden würde, ob sie der Hauptgeschichte einigermaßen adäquat war. Nicht von den vielen [...], wohl aber von den Kunstverständigen damals wie heute.“ (ebenda) Nebst dem Umstand, dass er sich selbst zum Kunstverständigen erklärt, beschreibt er nicht, was Kunstfertigkeit ausmacht. Was unter dem Begriff ‚Kunst‘ verstanden wird, hängt im Wesentlichen von den jeweiligen kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen und Konventionen ab. Daher ist der Begriff auch heute noch – wie bereits in der Antike und im Mittelalter – sehr weit gefasst, man denke etwa an die Kochkunst oder die Staatskunst. Nichtsdestotrotz verbinden wir, wie auch Schröder, mit diesem Begriff eben nicht das Gewöhnliche, sondern das Besondere, etwas, das sich aus der Durchschnittsmasse hervorhebt. Was jedoch gefällt und damit als gut bezeichnet wird, ist kein Kriterium für Kunstverständnis. Denn wer regelt, was gut und was nicht gut ist?

²⁶² Räumliche Nähe und eine bloße ‚Übersetzung‘ in das visuelle Medium sollen dabei nicht das wichtigste Kriterium sein. Wie das Beispiel aus dem Cod. Vindob. 2670 zeigt, können die Miniaturen durchaus in einem größeren narrativen Zusammenhang stehen. (siehe hierzu Kapitel 1.3, S. 57 ff.) Ein direkter Zusammenhang kann somit auch bestehen, wenn inhaltliche Übereinstimmungen zwischen Text und Bild räumlich getrennt sind.

²⁶³ McFarland: 1987, S. 65.

lässt sich innerhalb der vorangestellten Untersuchungen einordnen. Allen gemein ist der Begriff der Räumlichkeit. Frauenräume, Kulturräume, Abgrenzungen, Topographien und Handlungsräume scheinen das Werk Ulrichs zu verketteten und erschaffen ein komplexes, manchmal obskures Gebilde, das es zu deuten gilt.²⁶⁴ Dass Texte räumliche Konstrukte sind, gilt mit Sicherheit nicht allein für die *Arabel*. Die Forschungsgrundlage lässt jedoch darauf schließen, dass die Deutung der *Arabel* maßgeblich von der Struktur des Textes und den verschiedenen, miteinander verketteten räumlichen Sequenzen und den Sichträumen getragen wird. Liegt es da nicht nahe, dass der Miniator eben diese räumlichen Aspekte des Textes auffängt und ins Bild überträgt?

In diesem Zusammenhang ist ein weiterer, wichtiger Aspekt der Dichtung Ulrichs in den Fokus des Forschungsinteresses gerückt. Für Becker „verkörpert die Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift den Willen zur prunkvollen Repräsentation und zur Feier des höfischen Daseins.“²⁶⁵ Eine Feststellung, die sich mit der literaturwissenschaftlichen Aussage McFarlands deckt, der dem Werk Ulrichs eine besonders auffällige Hingabe zur Freude und dem Schluss des Werkes eine Affinität zum Repräsentationsroman attestiert. McFarland konstatiert in seinen drei Thesen die Tendenz der Dichtung Ulrichs vom Kriegsroman zum Minne- und Abenteuerroman hin zu einem Repräsentationsroman.²⁶⁶ Knapp fängt diese Aussage McFarlands auf und stellt in seinem Kommentar zum bebilderten Codex Vindobonensis 2670 – nicht ganz wertfrei – fest: „Man erhält den Eindruck eines Anstands-, Turnier- und Zeremonialbuchs mit einer Musterkollektion von Kleidung, Rüstungen, Zelten, Pferden usw. Hätten wir nur bebilderte Handschriften [...], könnten wir sogar auf den – natürlich abwegigen – Gedanken verfallen, der Text habe nur der Erklärung der Bilder gedient.“²⁶⁷ Doch welchen Zusammenhang glaubt Knapp zwischen den extensiven Schilderungen in der *Arabel* und den Miniaturen der Codices zu erkennen? In erste Linie scheint es die visualisierende Tendenz des Textes zu sein, die einen Verbindungspunkt zu den Bildern darstellt. Interessant erscheint daher weniger die Feststellung, dass derartige Beschreibungen nur der näheren Bestimmung der Bilder dienen könnten, als dass die Beschreibungen zeremonieller Akte und symbolischer Praktiken, wie sie sich am Schluss des Werkes häufen, mentale Bilder evozieren und durchaus mit der Visualität von materiellen Bildern in Verbindung gebracht werden kann. Symbolische

²⁶⁴ Wie komplex und obskur die Hinweise des Textes Ulrichs sind, wird innerhalb der Analyse der vier Verse des *Arabel* sichtbar. Ulrich verlangt nach einem konzentrierten Rezipienten, der die Hinweise des Textes erkennt, zusammenführt und deutet. Die verschleierte Sprache Ulrichs scheint ein bedeutender Auslöser für die negative Kritik zu sein, die das Werk erfahren hat.

²⁶⁵ Becker: 1977, S. 105.

²⁶⁶ McFarland: 1987, S. 57–73.

²⁶⁷ Knapp: 2005 a, S. 66.

Akte und der zeremonielle Raum sind Grundpfeiler der Herrschaftsbestätigung und Herrschaftskonfiguration. Sie sind Akte der Vergegenwärtigung und Stabilisierung der eigenen Kultur und des Herrschaftsraums. Das Sehen und Erkennen von symbolischen Handlungen dient dem Aggregieren von Status und Ehre, ist ein Stabilisator der Gesellschaft. Gesten, Rituale und symbolische Handlungen sind eine besondere Art des Kommunizierens.²⁶⁸ Dabei können sowohl mentale als auch materielle Bilder symbolische Akte vermitteln. „Denn Bilder in den Köpfen, Imaginationen, sind nicht unabhängig von den materiellen Bildern im strengen Sinne zu denken und umgekehrt.“²⁶⁹ Für zeremonielle Sichträume „gilt, dass sie vor allem im Handlungsvollzug der Figuren erzeugt werden. Diese Räume werden in und durch räumliche Praxen hervorgebracht, und der narrative Vollzug des Raums bleibt weitgehend an die Bewegung von Figuren gebunden.“²⁷⁰ Bewegung, Räumlichkeit und Visualität bedingen einander. Für die *Arabel* ist bereits erkannt worden, dass Rituale und Zeremonien ein besonderer Bestandteil der Dichtung sind und extensiv beschrieben werden. Doch wie geht der Miniator damit um? Liegt in dieser Beschreibungssucht der Bezug zwischen Text und Bild und werden gerade aus diesem Grund besonders häufig symbolische Handlungen illustriert? Wenn sich in der Visualität und der Räumlichkeit das kommunikative Potenzial des Textes realisiert, Visualität und Räumlichkeit wesentliche Konstituenten der Kommunikation sind und dies auch für materielle Bilder gilt, so stellt sich die Frage: Wie überträgt der Miniator die räumlichen Aspekte ins Bild? Entstehen dadurch weitere Sinndimensionen oder folgt der Miniator allein den Anweisungen des Textes? Und wie werden räumliche Aspekte, Bewegung und die damit verbundene Zeitlichkeit im Bild dargestellt? Wenn sich das Bild als Medium in der räumlichen Darstellung realisiert, wäre es doch naheliegend, dass Bilder gerade die räumlichen Akzente des Textes auffangen, so wie es der Begriff der ‚Illustration‘²⁷¹ nahelegt.

Die Beispiele aus der kunsthistorischen Erforschung der Miniaturen der *Wolfenbütteler Arabel* und der nur rudimentäre Vergleich von Text und Bild verdeutlichen derweil, dass die Bilder räumliche Aspekte des Textes und visuell ergiebige Textstellen nicht einfach eins zu eins umsetzen. Die Miniaturen scheinen ihr eigenes Ausdruckspotenzial zu besitzen. Daher gilt es die visuellen Darstellungen nach ihrer eigenen Ausdrucksweise zu befragen und die bildliche Aussagekraft zu erfassen. Die Bildkomposition und räumliche Aspekte des Bildes rücken damit

²⁶⁸ Vgl. Althoff: 2010, S. 24.

²⁶⁹ Stollberg-Rilinger: 2010, S. 14.

²⁷⁰ Stock: 2009, S. 228.

²⁷¹ „a) Bebilderung, erläuternde Bildbeigabe; b) Veranschaulichung. Erläuterung“ lautet die Übersetzung im Duden. Die Abhängigkeit der Illustrationen vom jeweiligen Text wird in dieser Übersetzung besonders deutlich. Die Bilder dienen der Veranschaulichung des Textes und bieten damit eine Transformation bestimmter Textinformationen ins visuelle Medium. Dudenredaktion: 2007, S. 601.

in den Vordergrund der Untersuchung, denn sie tragen im Wesentlichen zur Bedeutungskonstitution bei. Dass die Bildkomposition die Einzelaspekte der Miniatur verbindet, kann zu einer Bedeutungserweiterung führen, die durch einen einseitigen Blick vom Text aus unerkannt oder missverstanden bleibt. Deshalb gilt es, sowohl Kongruenzen als auch Differenzen zum Text aufzudecken, um eine mögliche eigene Lesart der Miniaturen und die eigenen Ausdrucksformen herauszuarbeiten. „Daß die Illustrationen eines Textes nicht eine ‚wörtliche‘ Übertragung in ein anderes Medium, sondern in jedem Fall eine Umsetzung in die Bildsprache darstellt, für die andere, eigene Gesetze gelten“, scheint bekannt zu sein, ist bisher jedoch zu häufig unberücksichtigt geblieben. Doch welches Mittel bedient sich die Bildsprache? Wie gehen die Miniaturen mit räumlichen und visuellen Aspekten des Textes um und auf welche Art und Weise erzeugen Bilder durch Einzelaspekte und durch Bildkompositionen Bedeutungen? Wann sind räumliche Aspekte mehr als nur topographisches Beiwerk und wann verweisen sie über sich hinaus auf etwas Anderes, auf eine weitere, vom Text unabhängige Bedeutung?

Um die offenen Fragen und vielfältigen Ansatzpunkte, die die Betrachtung der Forschungsgrundlage zur *Arabel*-Dichtung Ulrichs und der Miniaturen der Wolfenbütteler Handschrift aufgezeigt hat, untersuchen zu können, müssen zuerst die teilweise differierenden Themenkomplexe im Einzelnen untersucht werden. Daher soll zunächst die methodische Vorgehensweise vorgestellt werden.

1.4 Vorgehensweise

Um den Status der Handschrift bezüglich ihrer stilistischen Merkmale bestimmen zu können, soll in einem ersten Schritt die Handschrift beschrieben werden. Dabei werden neben der Schreibsprache und den Initialen die Farbwahl, die Rahmen der Miniaturen und die Figuren sowie ergänzend die vorhandenen Realien wie Mode, Rüstungen, Architektur und Gegenstände näher betrachtet. Eine Untersuchung der Schreibsprache und eine stilistische Analyse des Buchschmucks und des Bildprogramms sind unausweichlich, möchte man den Wolfenbütteler Codex als kulturelles Produkt in seiner materiellen Gänze erfassen.

Die kodikologischen und stilistischen Details der Handschrift sollen nicht allein die individuellen Aspekte aufzeigen und eine Einordnung des Codex in Hinsicht auf die technische und künstlerische Leistung im Rahmen des in der Forschung angesprochenen angestrebten Realismus, der Perspektivierung und der Überwindung der Flächigkeit in dieser Epoche

ermöglichen; aus der Untersuchung der Schreibrschrift und des Layouts des Wolfenbütteler Codex lassen sich vielmehr Erkenntnisse über die temporäre Einordnung und Lokalisierung gewinnen. Es gilt, die erwähnten Datierungen kritisch zu durchleuchten und im Zuge dessen den Codex zeitlich einzugrenzen. Daneben können das Layout und die herausgearbeiteten Merkmale der Handschrift Auskunft über den Herstellungsprozess geben und damit auch darüber, ob es sich um ein gemeinsames Vorhaben handelt und ob die Textseiten sowie die Bildseiten örtlich und zeitlich voneinander getrennt entstanden sind.

Die Beschreibung und Untersuchung der *Arabel*-Miniaturen und des Buchschmucks dienen jedoch nicht allein dazu, die behaupteten Datierungen, die vermeintliche Lokalisierung und die Vermutungen bezüglich der Herstellung des Codex der bisherigen Forschungsuntersuchungen zu überprüfen, sondern sie ebnet zugleich den Weg zur Kontextualisierung der Handschrift, die nicht allein eine zeitliche und örtliche Eingrenzung ermöglicht, sondern bestenfalls eine direkte temporäre Zuordnung zulässt und Aufschluss über den Herstellungsort geben kann. Es gilt in erster Linie, die von Pächt postulierte Nähe der Handschrift zur Weltchronik Rudolf von Ems (Cgm 5) zu verifizieren. Der kodikologische Befund und die stilistische Analyse des Buchschmucks des Wolfenbütteler Codex bereitet an dieser Stelle die Kontextualisierung der beiden Vergleichsobjekte vor: Die untersuchten Details wie Initialen, Farben, Rahmen, Figuren und Realien bilden die Basis, auf welcher der Vergleich mit der Weltchronik (Cgm 5) fußt.

Die kodikologische und stilistische Beschreibung leitet zugleich die Text-Bild-Analyse ein, auf der der Fokus der vorliegenden Untersuchung liegt. So können stilistische Merkmale direkt in die Betrachtung des Textes und der Bilder einfließen, ohne dass die Analyse inhaltlicher und formaler Aspekte durch eine erstmalige Beschreibung stilistischer, realkundlicher und modischer Feinheiten unterbrochen werden muss.

Bevor jedoch die Text-Bild-Relation in den Vordergrund der Untersuchung rückt und eine damit einhergehende neue Würdigung der Bilder in Verbindung mit dem Text verwirklicht wird, sollen die theoretischen Grundlagen in den Fokus rücken. Gemäß den in den einleitenden Kapiteln und in der Forschungsdiskussion eruierten Parametern und Fragestellungen soll eine differenzierte Systematisierung eines umfassenden Raumbegriffs, eines allgemeinen Zeichenbegriffs und des Verfahrens der Imdahl'schen Ikonik das theoretische Gerüst für den Vergleich zwischen Text und Bild bilden und zugleich den Konnex zwischen den vermeintlich differenten Theorien aufzeigen. Dieses methodische Fundament stellt einerseits ein adäquates Instrumentarium dar, um Text und Bild miteinander zu vergleichen, ohne dass die Möglichkeiten des Bildes als eigenständiges Medium übergangen werden, andererseits schärft es jedoch auch zugleich den Blick für die zu eruiierenden Phänomene in der Dichtung und den

Miniaturen. Die stilistische Analyse des Wolfenbütteler *Arabel*-Codex und der theoretische Zusammenschluss ebnet schließlich den Weg für den im Fokus dieser Untersuchung stehenden Vergleich zwischen Text und Bild.

Leitfrage der Text-Bild-Analyse soll zunächst sein, welche Parallelen, Differenzen, Vor- und Nachteile beide Medien aufweisen. Zu diesem Zweck werden die Miniaturen der Wolfenbütteler *Arabel* den entsprechenden Textstellen gegenübergestellt. Durch diesen Vergleich soll analysiert werden, ob Text und Bild sich gegenseitig unterstützen oder ob eine der medialen Formen eine übergeordnete Stellung einnimmt. Ferner gilt es zu untersuchen, inwieweit der Künstler den Sinngehalt des Textes eigenmächtig umsetzt und – wenn ja – welche Gründe dafürsprechen. Das Ziel ist, jede Miniatur nach einer möglichen eigenen Funktion unabhängig von der Dichtung zu hinterfragen. Das würde die Hypothese erlauben, dass das Bild eine eigene Daseinsberechtigung besitzt, was die gleichwertige Beziehung von Schrift und Illustration unterstreichen würde. Dabei soll der Bildkomposition und den topographischen Darstellungen in Text und Bild als bedeutungskonstituierenden Aspekten besondere Beachtung geschenkt werden. Vor der Folie der hier angestrebten Beobachtungen erfolgt dann eine Lesart, die neben dem Vergleich von Text und Bild darauf abzielt, Schrift und Illustration in einen kulturhistorischen Kontext einzuordnen, da dies zu einem besseren Verständnis der Funktion von Text und Bild als Träger historischen Wissens beitragen kann.

Wenn auch eine erstmalige getrennte Analyse von Text und Bild durchaus einen heuristischen Wert besäße, so ist der Codex trotz der bilateralen medialen Formen aufgrund der materiellen Sachlage ein homogenes Gefüge, welches als solches untersucht werden soll. Eine gesonderte Analyse der beiden Medien hätte zwar einen eigenen Bedeutungswert, würde dem materiellen Befund jedoch nicht gerecht werden, da Text und Bild in dieser Handschrift nicht allein in einem dialogischen Verhältnis stehen, sondern vielmehr gekoppelt in Erscheinung treten.²⁷² Diese Vorgehensweise schließt nicht aus, dass beide medialen Formen als autonome

²⁷² „Auf ihr [der Handschriftenseite] stellen die Bilder ein autonomes Zeichensystem dar, das zu dem geschriebenen Text in einem dialogischen Verhältnis steht.“ Manuwald: 2008, S. 48. M. E. stehen Bild und Text nicht nur im Dialog zueinander, sie bilden eine Synthese, die über das dialogische Verhältnis hinausgeht. Daher sollen beide medialen Formen gemeinsam betrachtet werden. Anders dagegen Manuwald, die Text und Bild erst einmal unabhängig voneinander analysiert. Manuwald bezieht sich dabei auf die Vorgehensweise Heinzes (2005, S. 22-24), welcher die Bilderfolge zu dem *Stuttgarter Bilderpsalter* gesondert betrachtet. Des Weiteren verweist sie auf Thürlemann (1990, S. 11): „Ein sinnvoller Vergleich ist nur zwischen Texten möglich, genauer: zwischen Einheiten, die vor dem Vergleich mittels eines gemeinsamen methodischen Instrumentariums als autonome bedeutungstragende Äußerungen rekonstruiert worden sind.“ Zitiert nach Manuwald: 2008, S. 50. Einerseits bedeutet die Aussage Thürlemanns, dass Bilder eigenständig Bedeutungen konstituieren und autonom betrachtet werden sollen. Andererseits impliziert diese Aussage, dass visuelle Darstellungen wie Texte damit analog zu sprachlichen Äußerungen betrachtet werden und nur in dieser Form ein Vergleich beider medialer Formen möglich ist. Dies untergräbt jedoch das Potenzial visueller Darstellungen, deren Nutzen nur in Form einer textuellen Rekonstruktion besteht. Daneben ist es unmöglich die Bilder ohne Textbezug zu lesen, worauf Manuwald selbst

Gebilde verstanden werden können. Nichtsdestotrotz ist das Ziel, die Handschrift so zu betrachten, wie sie konzipiert wurde und wie sie in ihrer spezifischen materiellen Form vorliegt. Aufgrund dessen soll die entsprechende Miniatur betitelt und beschrieben sowie dem Text zugeordnet werden, um im Anschluss daran die inhaltlichen und formalen Aspekte von Text und Bild miteinander zu vergleichen und zu analysieren, denn die Zuordnung und Beschreibung der Bilder bahnen den Weg zur Analyse von Text und Bild, ohne welche eine Interpretation nicht vorstellbar ist. Die Übergänge zwischen Bildbeschreibung, Bildzuordnung und Interpretation sind dabei fließend, was eine strikte Trennung unmöglich macht, da sie ineinandergreifen und dementsprechend nur innerhalb einer gemeinsamen Analyse untersucht werden können. Diese Vorgehensweise wird dem vorgestellten methodischen Instrumentarium gerecht: Auf das wiedererkennende Sehen, das das Erkennen, Beschreiben und das textuelle Zuordnen beinhaltet, folgt das sehende Sehen, welches die bildinternen Strukturen und Mittel fokussiert sowie die bildinternen, außersprachlichen Möglichkeiten veranschaulichen soll.

Die vorliegende Untersuchung versteht sich als Beitrag zur Erforschung der Bild-Text-Relation und trägt der Bedeutung und Funktion des bimedialen Codex Rechnung.

hinweist. Die Ausdrucksmittel der Bilder lassen sich eben nur in einem direkten Vergleich von Text und Bild herausarbeiten, da auch immer Textwissen in die Interpretation der Bilder mit einfließt. Dies beweist in keiner Weise, dass bildliche Darstellungen generell in einem sprachlichen Abhängigkeitsverhältnis stehen. Es verweist lediglich darauf, dass die Illustrationen des Codex erst einmal im Kontext des Textes gesehen werden. Denn gerade dazu sind Bilder, die Texten gegenüberstehen, gedacht.

2. Kodikologische Untersuchung

2.1 Provenienz und Beschreibung der Handschrift

Über die Geschichte der Wolfenbütteler Handschrift weiß man bis heute nur sehr wenig. Bekannt ist lediglich, dass Herzog August 1664 durch die Vermittlung Donat Fendts, des Nürnberger Bücheragenten Herzog Augusts, von Michel Paul Spieß die Handschrift für 30 Reichstaler erwarb.²⁷³ Offen bleibt, wer die Handschrift in Auftrag gab, wo sie entstand und damit letztendlich, welche Funktion und welcher Zweck damit einhergehen.²⁷⁴

Der Einband der Handschrift ist in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gebunden worden.²⁷⁵ Aus diesem Jahrhundert stammt auch der Schweinslederdeckel.²⁷⁶ Der Deckel, der durch eine spezielle Gerbung mit Aluminiumsalzen seine charakteristische weiße Farbe erhalten hat und durch zwei Metallverschlüsse zusammengehalten wird, ist mit einem Rollendekor verziert. Das Rollendekor in der Mitte des Deckels ist mit Gold versetzt, welches jedoch – im Zuge des Gebrauchs – stark in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Im Inneren des Deckels befand sich ein rechteckiges, kleines Papierblatt. Es könnte sich um ein Ex Libris handeln, das sehr wahrscheinlich ein Benutzer der Handschrift abgerissen hat.²⁷⁷

Die Blattgröße beträgt 30,5 x 23 cm. Schließt man die Blattgröße der weiteren überlieferten Handschriften in die Betrachtung ein, so ist die Wolfenbütteler Handschrift, zumindest was ihr Format betrifft, im Mittelfeld einzuordnen.²⁷⁸ Die Blattgröße ist jedoch kein Indiz für Qualität. Die Handschrift F13 (Wien, Österreichische NB, Cod. Vindob. 3035) weist eine Blattgröße von 42 x 29,5 cm auf, dennoch ist sie „ohne besonderen Aufwand geschrieben [...]“.²⁷⁹ Eine prunkvolle durch Repräsentation gekennzeichnete Handschrift ist der Wolfenbütteler Codex seines großen Formats wegen nicht.

Die Blätter sind beschnitten. Teilweise sind Teile des Buchschmucks und der Miniaturen dem Beschnitt zum Opfer gefallen.²⁸⁰

²⁷³ Vgl. Milde: 1972, S. 146; vgl. auch Becker: 1977, S. 106.

²⁷⁴ „Mittelalterliche Handschriften sind nicht nur Textzeugen, sondern jede einzelne Handschrift auch ein konkreter Anhaltspunkt für den Umgang mit Literatur und das Interesse daran.“ Bumke: 1991, S. 40.

²⁷⁵ Vgl. Becker: 1977, S. 105; vgl. auch Diemer / Diemer: 1991, S. 1102.

²⁷⁶ Vgl. Becker: 1977, S. 105.

²⁷⁷ Möglicherweise handelt es sich auch um die Rolle mit Porträts von Erasmus, Johannes Hus und Melanchthon, auf die Becker (1977, S. 105) verweist. Leider enthält die Handschrift in ihrer heutigen Form keine entsprechende Rolle mehr.

²⁷⁸ Die Handschrift W (Wien, Österreichische NB, Ser. N. 2643) hat eine Blattgröße von 54 x 36,5 cm. Neben dieser Handschrift ist die Handschrift Wo eher klein gehalten. Anders dagegen Diemer / Diemer (1991, S. 1100): „Dementsprechend herrscht Üppigkeit nicht nur im Format (Blattgröße: 30,1 x 23 cm) [...]“

²⁷⁹ Vgl. Becker: 1977, S. 114.

²⁸⁰ So sind alle Initialen auf fol. 1r, fol. 74v und fol. 184r aufgrund des Beschnitts beschädigt. Die Miniaturen fol. 43r und fol. 53r sind derart beschnitten, dass die dargestellten Türme ihrer Turmspitze entledigt wurden.

Die Handschrift umfasst heute 387 Blätter.²⁸¹ Ob zur Zeit der Bindung oder bereits vorher einige Blätter oder womöglich Miniaturen abhandengekommen sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Allerdings lässt sich anhand der Bindung eine gewisse Fahrlässigkeit im Umgang festmachen. Doch darauf kommen wir später zu sprechen.

Das Vor- und das Nachsatzblatt, welche zum Zeitpunkt der Bindung mit eingefügt wurden, enthalten als Wasserzeichen zwei Türme, in deren Mitte sich ein Gefäß mit Weintrauben befindet.²⁸² Weder die Rolle noch das Wasserzeichen lassen bisher irgendeine Interpretation zu, die Aufschluss über die Historie der Handschrift geben könnte.

Auch die abschließenden Verse der Handschrift mit der Zueignung Volkmars von Bodenswegen lassen keine eindeutige Schlussfolgerung zu, da die Handschrift V mit derselben Widmung endet.²⁸³ Ob diese Verse aus einer gemeinsamen Vorlage stammen, lässt sich nicht verifizieren, da die Möglichkeit besteht, dass mehrere Handschriften die Verse übernommen haben, die nunmehr verloren gegangen sind. Daher ist es eher unwahrscheinlich, dass sie aus ein und derselben Vorlage stammen.²⁸⁴

Die Textura ist auf qualitativ hochwertigem, beidseitig aufgerautem Kalbspergament von einem einzigen Schreiber geschrieben.²⁸⁵ Zum Ende hin scheint die Qualität des Pergaments nachzulassen. So finden sich zum Ende des *Willehalm* und vor allem im *Rennewart* zum Teil sehr große Löcher im Pergament, die nicht mehr durch Zusammennähen zu beheben waren, sodass die Löcher mit Pergamentstreifen ‚gestopft‘ werden mussten. Sonst finden sich häufiger zusammengenähte Risse.

Auch die roten Abschnittsüberschriften, die in alle drei Textteile der Handschrift eingefügt sind und aufgrund ihres mäßigen Verbunds zum Text eher störend als einteilend wirken, sind aus der Hand desselben Schreibers.²⁸⁶ Diese irritierenden Abschnittsüberschriften sind Relikte einer Vorlage, in der die Überschriften die dazugehörigen Bilder begleitet haben. Dies beweist der Vergleich mit dem Fragment 16, welches die dazugehörigen Bilder überliefert.²⁸⁷ Die Übernahme der Bildbeischriften findet sich in mehreren der überlieferten Codices.²⁸⁸ Eine gemeinsame Vorlage festzumachen, lässt der Vergleich der Bildbeischriften jedoch auch an

²⁸¹ Vgl. Milde: 1972, S. 146.

²⁸² Becker (1977, S. 105) spricht von einem Turm mit Weintrauben. Dies ist jedoch nicht korrekt.

²⁸³ *Ditz puoches chunde pflegen/ Volkmarus von Podenswegen/ mit vorchten dar zu mit sinne/ waz ob Hainrich des huld gewinne/ dem ditz puech wirt gesant/ her markgraf Ott seit gemant* (R. V. 386)

²⁸⁴ „Mit Sicherheit steht fest [...], dass der Wiener und der Wolfenbütteler Codex nicht voneinander abstammen.“ Heger: 1974, S. 8.

²⁸⁵ Und dennoch beeinträchtigt dies in keiner Weise die Qualität des Pergaments.

²⁸⁶ Die Arabel besitzt 10 Überschriften. 12 Überschriften findet man im *Willehalm*.

²⁸⁷ Vgl. dazu Schröder: 1989 a, S. 336.

²⁸⁸ Vgl. dazu Schanze: 1966, S. 120.

dieser Stelle aufgrund der erheblichen Unterschiede im Inhalt, im Wortlaut und in der Einteilung nicht zu.

Das graphische Erscheinungsbild der Textseiten ist planmäßig ausgeführt. Der Schriftraum ist mit einem Silberstift vorgezeichnet und teilt den Text in zwei Spalten mit jeweils 42–44 Versen.²⁸⁹ Der Schriftraum beträgt circa 22,5 x 17,7 cm.²⁹⁰ Die abgesetzten Verse sind ordentlich ausgeführt und stehen den anderen prunkvollen Handschriften in nichts nach, ausgenommen dem Kasseler Codex Heinrichs II. von Hessen und dem Wiener Codex 2643 Wenzels IV., welche zu den prächtigsten und hochwertigsten Handschriften der Überlieferung der *Willehalm*-Trilogie gehören.

Die Mundart des Textes ist bairisch.²⁹¹ So finden sich das südbairische und alemannische *ch* im Anlaut aber auch im Inlaut für *k*.²⁹² Dies jedoch nicht durchgängig. Das phonetische *h* fällt vor allem in Mittelbayern mit *ch* zusammen und findet sich in der Schriftsprache entsprechend im *ch* für *h* wieder. Das mittelhochdeutsche *b* wird häufig durch ein *w* ersetzt. Die auf den gesamten oberdeutschen Raum übergreifende Diphthongierung von langen Vokalen ist in der Wolfenbütteler Handschrift durchgängig durch ein nachgestelltes *e* oder *u* zu finden. Vereinzelt ist aber *æ* vorhanden. Durchgehend erscheint *ei* als *ai*. Auch das typisch bairische *ei* für *î* lässt sich sichern. Weitere Indizien für die bairische Herkunft der Handschrift sind das fehlende *-en* nach *n*, *m* und *ng* und vor allem *kom* Indikativ Präteritum zu ‚kommen‘. Dies gilt als besonderes Merkmal für das Bairische gegenüber dem alemannischen *kam*. Doch auch *kam* ist aus heutiger Sicht bairisch, welches jedoch beeinflusst durch Wolfram von Eschenbach zu *kom* überformt ist. Im Wolfenbütteler Codex finden sich sowohl *kom* als auch das Wolfram'sche *quam*. *Kom* jedoch häufiger als *quam*.²⁹³

Die Schriftsprache entspricht der hochgotischen Textura, welche sich circa Mitte des 13. Jahrhunderts im gesamten deutschen Sprachraum verbreitet und sich bis Mitte des 14. Jahrhunderts weiterentwickelte.²⁹⁴

Typische Merkmale der gotischen Schrift sind im Wolfenbütteler Codex in Form des zweistöckigen *a*, das teilweise zweibödig aber auch einbödig ist, des *z*, welches bis unter die Zeile geht und daher als ‚geschwänzt‘ bezeichnet wird, der Bogenverbindungen, des runden

²⁸⁹ So sind auf einigen Blättern, die mit einem Zirkel gestochenen Löcher zur korrekten Einteilung des Schriftraums erhalten.

²⁹⁰ Vgl. Klein: 2011, S. 975.

²⁹¹ Vgl. Becker: 1977, S. 105.

²⁹² Zu den Merkmalen der bairischen Laut- und Schriftsprache siehe hier und im Folgenden Paul / Wiehl / Grosse: 1998, S. 166 ff.

²⁹³ Vgl. von Stosch: 1971, S. 16.

²⁹⁴ Schneider: 1999, S 41 f.

Schluss-*s*, das durchgängig gebraucht wird, und des runden *r*, das immer nach der *or*-Ligatur folgt, und in Einzelfällen des *e*, das unsystemisch verwendet wird und das nicht nach *a* und *u* kommt, zu finden.²⁹⁵

Daneben wird ein doppelstöckiges, „zunehmend über die Mittelzone hinaus bis hin zur Höhe der Oberschäfte“ großes *a*, das im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts als Neuerung innerhalb der gotischen Schrift aufkam, verwendet.²⁹⁶ Zur selben Zeit, circa 1320, wird das *g* auf die Mittellinie hochgezogen.²⁹⁷ Auch das hohe *g* lässt sich in der Handschrift nachweisen. Die Tatsache, dass sowohl das hohe *a* als auch das hohe *g* in der Handschrift zu finden sind, beweist, dass der Wolfenbütteler Codex, anders als Theisen behauptet, nicht vor 1320 entstanden ist.²⁹⁸ Der Wiener Codex ist damit nicht jünger als der Wolfenbütteler.

Neben dem *i*-Strich und dem *i*-Punkt, der nur sehr selten gesetzt wird, wird das *e* am Ende eines Verses mit einem geschwungenen, nach oben gebogenen Strich verziert, allerdings nur, wenn kein Nasalstrich vorhanden ist.

Der *i*-Punkt ist ebenso wie das überhöhte *a* und das hohe *g* ab 1320 belegt und daher ein weiteres Indiz dafür, dass die Handschrift mit Sicherheit nicht älter als der Wiener Codex ist, welcher nur *i*-Striche und keine *i*-Punkte beinhaltet.²⁹⁹

Relativ häufig finden sich Nasalstriche, die für ein ergänzendes *n* oder *et* stehen, die *unde*-Kürzung und *e*- und *er*-Kürzung durch einen hochgestellten Haken im In- und Auslaut. Abbrüviaturen sind damit nicht selten und senken das kalligraphische Niveau.³⁰⁰ Unter Berücksichtigung der sehr selten vorkommenden Fehler und der Tatsache, dass der Text nur von einer Schreiberhand niedergeschrieben ist, lässt sich trotzdem behaupten, dass der Schreiber mit äußerster Sorgfalt vorgegangen ist.³⁰¹ Die Schreibsprache ist damit von sehr gutem, aber nicht höchstem kalligraphischen Niveau.

Interpunktion wird nur in Form von Punkten verwendet. Allerdings kommt der Punkt so selten vor, dass dessen Bedeutung nicht erfassbar ist. Es liegt nahe, dass es sich eher um ein Versehen handelt, als dass damit ein Zweck verbunden wäre.³⁰²

²⁹⁵ Zu den Merkmalen der gotischen Schrift siehe Schneider: 1999.

²⁹⁶ Ebenda, S. 49.

²⁹⁷ Ebenda.

²⁹⁸ Siehe hierzu Kapitel 1.3, S. 41.

²⁹⁹ Vgl. Knapp: 2005 a, S. 5.

³⁰⁰ „Verständlicherweise nimmt die Häufigkeit von Abkürzungen mit sinkendem Niveau einer Schrift zu: ein beschleunigtes Schreibtempo und sorglose Ausführung bedingen meist auch starke Kürzungen.“ In: Schneider: 1999, S. 85.

³⁰¹ Sehr selten sind Stellen zu finden, in welchen Niedergeschriebenes abgekratzt und ersetzt wurde. An einer Stelle im *Willehalm* ist ein gesamter Vers abgekratzt, aber nicht ersetzt worden.

³⁰² Die seltenen Punkte lassen sich weder als syntaktische noch als metrische Interpunktion verstehen.

Besonders häufig findet sich das anlautende und inlautende *u* für *v* und umgekehrt. Eine Schreibweise, die Schneider im Zusammenhang mit der Großen Bilderhandschrift des *Willehalm* Wolframs als eher altertümlich bezeichnet.³⁰³ Manuwald vermutet dagegen, dass „so anlautend und inlautend Lenisierung des Lautes /f/ sichtbar gemacht werden.“³⁰⁴ Im vorliegenden Fall scheint dieser mögliche Befund jedoch nicht vorzuliegen, da *v* für *u* mindestens ebenso häufig wie der umgekehrte Fall vorkommt. Daneben kommt *u* für *v* vor allem im Anlaut vor *n* und nach *o* vor. Eine phonetische Ursache ist nicht wahrscheinlich. Ein Merkmal für Altertümlichkeit scheint der vorliegende Befund jedoch nicht zu sein, da die Große Bilderhandschrift um 1270 datiert und damit deutlich älter als die Wolfenbütteler Handschrift ist.

Die Anfangsbuchstaben der ungeraden Reimverse sind in einer vorgezeichneten Leiste vom Rest der Verse rausgerückt, einzeilig und mit roter Tinte gestrichelt.³⁰⁵ Die Abschnitte beginnen abwechselnd mit roten und blauen zweizeiligen Satzmajuskeln, deren gerade und geschwungene Fadenausläufer teilweise miteinander verbunden sind und deren Binnenfelder mit verschiedener Fleuronné-Ornamentik verziert sind. Die Binnenfelder sind Blau oder Rot, seltener in Ocker und Himmelblau, verziert, sodass sich verschiedene Farbkonstellationen daraus ergeben.³⁰⁶

Dass größtenteils Satzmajuskeln in Handschriften eher einfach gehalten sind und weder verziert sind noch Fadenausläufer besitzen, verdeutlicht, dass ein gewisses Ausstattungsniveau mit dem Buchschmuck und dem Layout der Handschrift verbunden ist und ein nicht unerheblicher Zeitaufwand damit einhergeht, der den qualitativen Anspruch beweist.³⁰⁷ Dennoch sind die Abschnittsinitialen kein Alleinstellungsmerkmal, da ähnliche Satzmajuskeln, zwar selten, allerdings auch in anderen Handschriften zu finden sind.³⁰⁸

Alle drei Teile der Handschrift beginnen mit einer Zierinitiale, die Randausläufer besitzt. Die A-Initiale zu Beginn der *Arabel* Ulrichs ist circa zwanzig Zeilen hoch.³⁰⁹ Die Farben der

³⁰³ Siehe hierzu Manuwald: 2008, S. 64; S. 113; vgl. auch Schneider: 1987, S. 200.

³⁰⁴ Manuwald: 2008, S. 113.

³⁰⁵ Vgl. auch Bushey: 1982, S. 249.

³⁰⁶ So existieren rote Lombarden mit rotverziertem Binnenraum. Bushey spricht allein von blau-roten und rot-blauen Abschnittsinitialen. Auch das Ocker und das Himmelblau als Binnenfarbe erwähnt sie nicht.

³⁰⁷ So weist der Wiener Codex 2670 zwar sehr kostbare Miniaturen auf, die Lombarden sind dagegen sehr einfach gehalten. Es finden sich nur sehr selten Lombarden, die verziert sind und mit Fadenausläufern ausgestattet sind. Zur Seltenheit verzierter Satzmajuskeln siehe auch Jakobi-Mirwald: 2008, S. 63.

³⁰⁸ Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek, CGM 5.

³⁰⁹ Bushey (1982, S. 249) spricht von einer zwölfzeiligen Initiale, da sich ihre Zählung am rechten Schaft derselben orientiert. Der linke Schaft der Initiale wird jedoch nach unten fortgesetzt, daher erscheint es mir richtig, die Verlängerung mitzuzählen. Becker (1977, S. 104) spricht dagegen von einer 18-zeiligen Initiale. Wie er auf diese Zahl kommt, wird nicht deutlich.

Initiale sind von außergewöhnlicher Intensität. Der Buchstabenkörper ist zweifarbig, in einem eindringlichen Mittelrot und Orange. Der Hintergrund des Binnenfelds im unteren Teil des Querbalkens ist hellblau. In diesem Bereich befinden sich Rosetten, deren Blüten vergoldet sind und deren Innenraum in Grün, Mittelrot und Flieder gehalten ist. Die Rosetten sind durch blaue Fadenausläufer, die von an kleinen roten Pfeilblättern umgeben sind. Der Bereich über dem Querbalken besitzt einen Goldhintergrund, während die darauf abgebildeten Rosettenblüten in Grün, Rot, Flieder und Himmelblau dargestellt sind. Die im Innern der Rosette dargestellten kleinen Blüten sind dagegen vergoldet. Der Stempel der Rosette ist rot. Der Querbalken selbst ist Orange. In ihm sind kleine fliederfarbene Blüten, die von einer grünen Ranke mit Blättern umschlungen werden. Am linken Schaft des Buchstabenkörpers befindet sich ein figürliches Motiv: ein in Seitenansicht, auf einem vergoldeten Hintergrund abgebildeter grüner Drache mit fliederfarbenen Flügeln. Die Schuppen der Flügel sind gut zu erkennen, da sie mit roter Farbe gezeichnet sind. Am rechten Schaft sind weitere Blüten und Ranken zu finden. Der gesamte Initialkörper wird nochmals durch Fadenausläufer, Perlen, Blätter, Knospen und goldene kleine Medaillons verziert. Vom Initialkörper aus schwingt sich eine zweifarbige, orange-mittelrote Ranke, an welcher grüne Blätter, goldene Medaillons, grüne und rote Rauten, welche im Inneren Gold aufweisen, goldene Ringe, die sich um die Ranke schwingen, und kleinere Fadenausläufer mit Perlmotiven befinden. Sie besetzt alle vier Seiten und umranden somit den gesamten Text. An den Ecken des Blattes schwingt sich die Ranke derart um sich selbst, dass sie kleine, quadratische Formen annimmt.

Auch die A-Initiale, die den Anfang des *Willehalm* zielt, zeichnet sich durch ein ebenso umfangreiches Dekor und eindringliche Farbkombinationen aus, wie bereits die Initiale zu Beginn der *Arabel*. Das Binnenfeld des Initialkörpers ist mit goldenen Dreipässen, deren Konturen schwarz sind, und orange-lila Eicheln, die an einer grünen Ranke mit Blättern hängen, flächendeckend verziert. Das Binnendekor befindet sich auf einem roten mit feinen Strichen versehenen Hintergrund, welches wie ein feines Gitter wirkt.

Die grüne Ranke schwingt sich waagrecht, in Form einer Acht in der Mitte des Binnenfeldes. Im Inneren der geschwungenen Ranke sind Rosetten abgebildet. Die Rosetten in Verbindung mit der Ranke ersetzen den fehlenden Querbalken des A und fungieren dadurch, dass sie sich vom Rest des Binnenfeldes optisch abgrenzen, als Blickfang. Die grüne Ranke schwingt sich zugleich um den rechten und linken Schaft des Buchstabens. Um den rechten Schaft des Initialkörpers, der in seinem Inneren durch orangefarbene Rosetten mit goldenem Stempel und goldenen Sternblüten verziert ist, schwingt sich zusätzlich eine zweifarbige rosa-lila Ranke, die zugleich als äußerer Rand fungiert. An der angrenzenden rechten Außenfläche

der Initiale setzt sich die grüne Ranke mit ihren goldenen Dreipässen und Eicheln fort. Ebenso schwingt sich dieselbe Ranke auf der linken Seite des Schafts und endet an dieser Stelle mit einem Blatt. Auf der linken Seite des Initialkörpers finden sich weitere Verzierungen in Form von bunten Blättern, Blüten und Knospen. Des Weiteren findet sich einfache in Rot gehaltene Ornamentik aus Knospen, Knospenreihen und Rosetten.³¹⁰ Auch an dieser Stelle schwingt sich vom Initialkörper aus eine zweifarbige, orange-mittelrote Ranke, an welcher Blätter, goldene Medaillons, Rauten, kleinere Fadenausläufer mit Perlmotiven befinden, welche sich jedoch in Farbe und Anordnung von der *Arabel*-Ranke unterscheiden.

Ein Unterschied zwischen der vorangehenden Ranke und der, die vom Buchstabenkörper der *Willehalm*-Initiale ausgeht, ist, dass Letztere nur zwei Seiten des Blattes ziert, während die Ranke der *Arabel* Ulrichs über vier Seiten geht. Qualitative Unterschiede zwischen den Initialen der *Arabel*, des *Willehalm* und des *Rennewart* lassen sich insofern festmachen, als der *Willehalm* durch eine zusätzlich historisierende Initialminiatur glänzt, die *Willehalm* und *Gyburg* auf einem Podest sitzend und miteinander sprechend darstellt. Dazu später Näheres.

Die dritte Zierinitiale zu Beginn des *Rennewart* Ulrichs von Türheim weist jedoch erhebliche Unterschiede zu den ersten beiden auf. Die H-Initiale ist nur circa zehn Zeilen hoch und fällt damit deutlich kleiner aus als die vorangegangenen Initialen.³¹¹ Daneben beginnt der *Rennewart* nicht, wie die beiden ersten Dichtungen, auf einer neuen Seite, sondern unmittelbar nach Ende des *Willehalm* zu Beginn der zweiten Spalte auf ein und demselben Blatt. Der *Willehalm* endet und der *Rennewart* beginnt auf fol. 184r. Die eigentlich abgesetzten Anfangsbuchstaben der ungeraden Reimverse sind ebenso wie bei den anderen beiden Initialen, mit roter Tinte gestrichelt, aber nicht mehr abgesetzt. Anscheinend bemühte man sich nicht mehr um Symmetrie, sondern wollte lediglich Platz sparen. Differenzen ergeben sich auch in der Qualität der Ornamentik und der Zeichentechnik: Der Buchstabenkörper ist in einem sehr blassen Flieder und Grau gezeichnet. Die Farben wirken wässrig und laufen teilweise unkontrolliert ineinander. Die abgebildeten Rosetten im rechten Schaft sind trotz der Fülle an Farben und trotz des Blattgolds, das üppig verwendet wird, unpräzise gezeichnet. Auch an dieser Stelle sind die Farben teilweise wässrig. Daneben wird der Buchstabenkörper immer

³¹⁰ Diese am linken, äußeren Bereich des InitialsCHAFTS gelegenen Verzierungen erinnern an die Seitenansicht eines aufrecht sitzenden Vogels. Die Rosette ähnelt einem Auge. Die über dem möglichen Auge sitzende Knospenreihe hat die Form eines Schnabels. Ebenso erinnert die gezeichnete Außenlinie, die nach hinten weitergeführt wird, an einen Flügel, und die unteren bunten wellenförmigen Gebilde ähneln Füßen. Da bereits bei der *Arabel*-Initiale ein figurliches Motiv vorhanden ist, ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass es sich hierbei tatsächlich um ein vogelähnliches Wesen handelt. Letzten Endes wird sich dies jedoch kaum klären lassen.

³¹¹ Becker (1977, S. 104) spricht von einer 18zeiligen Initiale. Die *Rennewart*-Initiale fällt deutlich kleiner aus, was eigentlich nicht zu übersehen ist.

wieder übermalt. Das Binnenfeld des Initialkörpers weist Rauten auf, die in Form eines Fischgrätenmusters abgebildet sind. Die Rauten sind abwechselnd mit Goldblatt verziert oder farbig ausgemalt und mit kleinen Punkten und Linien aus Deckweiß dekoriert. Das Blattgold ist an einigen Stellen abgeblättert und im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Arbeit des Malers qualitativ minderwertig ist. Die Außenmotive der Initiale erinnern in Form und Farbe an die Außenmotive der *Willehalm*-Initiale. Allerdings besteht auch hier ein Qualitätsunterschied: Die Farben sind wässrig und sehr schlecht aufgetragen. Die Motive verlieren an Kontur und dadurch an Prägnanz.

Die vom Initialkörper ausgehende grau-fliederfarbene Ranke besetzt den gesamten oberen Rand des Blattes. An der Ranke hängen goldene Medaillons, farbige Blüten und kleinere Ornamente, denen es an Qualität mangelt. An der rechten Ecke setzt sich eine Filigranranke in Mittelrot ab und verläuft bis zum rechten unteren Rand der Seite weiter. Die Filigranranke macht den Eindruck, als wäre sie, in schnellen Zügen gezeichnet. Möglicherweise ist das der Grund, warum sie nicht besonders deutlich zu erkennen ist. Eine weitere Ranke verläuft vom Initialkörper senkrecht zwischen den zwei Zeilen des Blattes. Ist die Ranke anfangs in wässrigem Flieder gehalten, so wird daraus eine mittelrote Filigranranke ohne Füllfarbe, an der rote Blätter und kleinere Ornamente hängen, die weder farbig gestaltet noch besonders Sorgfältig herausgearbeitet sind.

Auch wenn die Initiale zu Türheims *Rennewart* den beiden vorangegangenen Initialen gegenüber aufgrund der Ermangelung an Ornamentik und an Qualität in der Handhabung des Goldes, der Farben und der Zeichentechnik minderwertig erscheint, so macht die Beschreibung des Buchschmucks dennoch deutlich, mit welchem Detailreichtum und mit welchem Aufwand die Verzierung des Codex verbunden ist. Die Farbwahl und gerade die Kombination von Farben, wie Mittelrot und Orange, machen die besondere Anziehungskraft, die das Dekor auf den Betrachter ausübt, deutlich. Die vielfache Verwendung von Gold, die besonderen Filigranranken und Ornamente, die immer wieder wechselnden Details der Binnenfelder offenbaren, dass das Niveau der Handschrift das übliche Maß überschreitet und durchaus als Prachthandschrift zu bezeichnen ist.

Die Initialen, die sich zwar in der abwechslungsreichen und differenten Ornamentik des Binnenfeldes, in Größe und in der zusätzlichen Erhöhung des *Willehalm* Wolframs durch die historisierende Initiale unterscheiden, sind aber dennoch als gemeinsames Programm zu begreifen, welches letztlich mehr auf Analogien als auf Differenz beruht. So dominiert in allen Initialen das strahlende und für den Buchschmuck charakteristische Mittelrot. Die Anordnung der Ornamentik, die Filigranranken und die mittelroten Federverzierungen um den Initialkörper

sind in allen drei Initialen zu finden und sind zugleich von besonderer Ähnlichkeit. Trotz der Differenzen der beiden ersten Ranken zu jener des *Rennewart*, sind es vor allem diese Merkmale, die die Ähnlichkeit zwischen den Initialen hervorheben.

Doch gerade die blattverzierenden Ranken, die Becker als besonderes Indiz für die Ähnlichkeit zwischen der Weltchronik Rudolfs von Ems (Cgm 5) und der Wolfenbütteler Handschrift hervorhebt und die er um 1370 datiert, liefern keinen plausiblen Beweis für einen Entstehungszeitpunkt.³¹² Franz Jacobi zufolge, auf den Becker hier rekurriert, ist die Ranke als Randzierde zwar eine Neuerung, die circa 1370 in Erscheinung tritt, allerdings läuft sie „oft ohne jegliche Motivierung vom Initialkörper oder von den Ecken des Rahmens aus, auf dem der Buchstabe ruht, schlingt sich zuweilen um einen Stab, aber immer nur auf zwei, höchstens auf drei Rändern des Textes hin, nie alle vier Seiten des Blattrandes umschließend“.³¹³ Die Ranke, die vom Initialkörper des *Arabel*-Textes ausgeht, verläuft, wie bereits erwähnt, über alle vier Seiten und ziert damit die gesamte Textseite. Genau dies schließt Jacobi jedoch aus; zumal die Ranke nach Jacobi eine Datierung um 1370 oder aber danach voraussetzt und die frühen 60er damit zumindest auszuschließen wären.

Bereits unter Karl dem IV. (1346–1378) und damit vor 1370, werden Buchseite mit Ornamenten verziert.³¹⁴ Im *Liber viaticus* des Johannes von Neumarkt (1355–1360) finden sich ebenso Ranken, die das gesamte Blatt oder aber auch zwei oder drei Seiten des Blattes einnehmen. Ranken, die vom Initialkörper ausgehen und über zwei Seiten des Blattes gehen, finden sich bereits im Codex 2670, dessen Abschlussdatum am Anfang der Handschrift zu finden ist, sodass man davon ausgehen kann, dass derartige Ranken bereits vor 1320 entstanden sind.³¹⁵ Die Ranke beweist damit gerade nicht eine Datierung um 1370.

Was die Datierung der Handschrift angeht, lässt sich nach der Untersuchung der Schrift, der Schreibsprache und des Buchschmucks letztlich mit Sicherheit sagen, dass eine Datierung vor 1320 ausgeschlossen werden kann: Der *i*-Punkt, das überhöhte *a* und das hohe *g* sind erst ab 1320 belegt. Eine genauere Datierung lässt der vorliegende Befund anhand der bisherigen Analyse allerdings nicht zu.

Bestätigen lässt sich des Weiteren die Lokalisierung der Handschrift in Bayern. Ein spezifischer regionaler bairischer Spracheinfluss, der tatsächlich als gesichert gelten kann, ist nicht festzustellen, da die regionalen Übergänge oft fließend sind. Letzten Endes würde ein

³¹² Siehe hierzu Kapitel 1.3, S. 39 der vorliegenden Untersuchung.

³¹³ Jacobi: 1923, S. 60.

³¹⁴ Vgl. ebenda, S. 60 f.

³¹⁵ Siehe Codex Vindobensis 2670, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

derartiger Einfluss auch nicht grundsätzlich etwas über den Herstellungsort zu erkennen geben. Vielmehr würde er Vermutungen über die Herkunft des Schreibers zulassen.³¹⁶

2.2 Die Miniaturen

Die *Arabel* der Wolfenbütteler Handschrift beinhaltet 13 Bildseiten mit jeweils zwei Bildregistern und damit jeweils 2 Miniaturen, fol. 32r, mit drei Miniaturen und 1 Bildseite, fol. 25r, mit insgesamt vier Bildfeldern, sodass der Text von insgesamt 33 Miniaturen begleitet wird.³¹⁷ Eine der insgesamt 15 Bildseiten, fol. 57r, ist beim Binden der Handschrift im 16. Jahrhundert falsch zugeordnet worden und gelangte versehentlich zu den *Arabel* Miniaturen.³¹⁸ So fügt sich fol. 57r tatsächlich besser zwischen fol. 122r und fol. 125r und damit zu den Illustrationen des *Willehalm* Wolfram ein, wie von Diemer und Diemer vorgeschlagen. Auch die falsche Einbindung einiger Miniaturen des *Willehalm* Wolframs ist auf die Fahrlässigkeit des Buchbinders zurückzuführen.³¹⁹ Des Weiteren sind einige der visuellen Darstellungen zum *Willehalm* vom Buchbinder verso statt recto eingefügt worden.³²⁰ Die *Arabel*-Miniaturen sind dagegen alle sorgfältig recto eingebunden.

Trotz der augenfälligen Diskrepanzen zwischen fol. 57r und dem Rest der *Arabel*-Miniaturen ließe sich das Bild mit ein wenig Vorstellungskraft auch in die *Arabel*-Handlung einfügen, ohne besonders störend zu wirken. Da eine Untersuchung dieser falsch eingeordneten Miniatur zugleich spezifische Eigenschaften des Mediums Bild offenbaren könnte, soll fol. 57r aufgrund des vorherrschenden materiellen Befunds der Wolfenbütteler *Arabel* in die Text-Bild-Analyse einfließen.

³¹⁶ Mittelalterliche Schreiber waren nicht unbedingt an ihrem Herkunftsort tätig. Die Schreibsprache des Schreibers hat allerdings Auswirkungen auf den niedergeschriebenen Text.

³¹⁷ Der *Willehalm*-Text wird von insgesamt 52 Miniaturen begleitet. Das Bildprogramm bricht am Ende des vierten Lachmann'schen Buches ab. Wäre der *Willehalm* kontinuierlich weiter illustriert worden, hätten die *Willehalm*-Miniaturen die *Arabel*-Miniaturen bei Weitem an Quantität übertroffen. Bereits im unvollendeten Zustand kommen auf 10.000 *Arabel* Verse 34 Miniaturen. Auf 6420 *Willehalm* Verse jedoch 52 Miniaturen. Vgl. hierzu Schröder: 1989 c, S. 377.

³¹⁸ Vgl. Diemer / Diemer: 1991, S. 1102; S. 1109; vgl. auch Schröder: 1989, S. 735–758. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass auch weitere Miniaturen nicht an ihrem ursprünglichen Platz stehen. Eine falsche Einordnung innerhalb der Bilderfolge würde sehr wahrscheinlich auffallen. Die Einordnung in eine falsche Handschriftenseite allerdings nicht.

³¹⁹ Zur richtigen Zuordnung der Miniaturen siehe ebenda.

³²⁰ Vgl. auch Diemer / Diemer: 1991, S. 1102.

Die erste Bildseite, und nur diese, enthält eine Bildüberschrift, die nicht vom Schreiber des Textes stammt.³²¹ So finden sich auch in der Überschrift, wie bereits im Text, das südbairische und alemannische *ch* im Inlaut für *k* und das bairische *ai* für *ei*.³²²

Die Größe der Miniaturen beträgt circa 21 x 28,5 cm. Doch variiert die Größe zwischen den Miniaturen sehr stark.³²³

Die Deckfarbenminiaturen des Bildprogramms werden durch zweifarbige Rahmenleisten umschlossen und durch eine waagerechte Rahmenleiste voneinander getrennt, sodass zwei waagerechte Bildregister entstehen. Die Bildseite fol. 32r, die drei Miniaturen beinhaltet, ist in zwei Bildregister unterteilt. Das untere Bildregister ist jedoch noch einmal durch einen vertikalen Balken in zwei Bildspalten getrennt, sodass sich daraus drei Miniaturen ergeben. Die vierteilige Bildseite 21r wird zusätzlich durch eine im Zentrum des Bildes liegende vertikale Rahmenleiste getrennt.

Die zweifarbigen Rahmenleisten sind mittelrot und weinrot, orange und mittelrot oder orange und weinrot. Da die dunklere Farbe immer innen ist und teilweise die Ecken der Rahmenleisten dunkler sind als der Rest der Balken, entsteht der Eindruck einer räumlichen Tiefe. Damit geht die Funktion des Rahmens über ein bloßes Trennen und Begrenzen der Bilder hinaus. Er wird selbst zum Teil der bildlichen Darstellung.

Dass Figuren oder Gegenstände den Rahmen übertreten, macht deutlich, dass der Rahmen nicht allein der bildlichen Begrenzung dient. Auf fol. 67r oben stehen zwei der dargestellten Figuren auf dem horizontalen Rahmen, obwohl der Rahmen nicht den Boden der Figuren ersetzen soll, da alle weiteren Figuren auf einem für sie eigens dargestellten Boden stehen. Eine dieser beiden Figuren scheint mit ihren Füßen den Rahmen zu umschlingen, als bestünde für sie die Gefahr, jeden Moment aus dem Rahmen in den Abgrund zu fallen. Der Rahmen wird Teil der Inszenierung und der Handlung. Welche Interpretation diese Darstellung zulässt, wird bei der Text-Bild-Analyse zu prüfen sein.

Die Rahmenleisten sind ein weiteres Indiz dafür, dass mehrere Maler am Werk waren: Nicht alle Maler haben sich bemüht, die Rahmen ordentlich zu zeichnen, um die Plastizität des Bildes zu gewahren. Ab fol. 36r fehlen die dunklen Rahmenecken, was zu einem nicht unerheblichen

³²¹ Vgl. Bushey: 1982, S. 249.

³²² Vgl. Lexer: 1998, S. 166 ff.

³²³ Besonders deutlich wird dies zwischen fol. 43r und fol. 57r. Während fol. 43r sich der angegebenen Größe annähert, überschreitet fol. 57r die angegebene Größe sowohl in der Waagerechten als auch in der Senkrechten um 1-2 cm. Dies liegt nicht unbedingt an der Tatsache, dass die Miniatur zum *Willehalm*-Bildprogramm zählt und, wie bereits erwähnt, an falscher Stelle gebunden ist, da auch zwischen den *Willehalm*-Miniaturen erhebliche Größenunterschiede bestehen. Die bildliche Darstellung der fol. 122r ist derart groß, dass sie beim Beschneiden der Rahmen auch beschnitten wurde. Fol. 83r ist dagegen sehr viel kleiner.

Verlust von räumlicher Tiefe führt. Daneben finden sich einige Bilder, in denen die Maler die Farben für die Leisten nicht deckend genug gemischt haben, sodass sie wässrig sind und deswegen stark an Haftung verlieren.³²⁴ Auch wird die Zweifarbigkeit des Rahmens teilweise durchbrochen, indem zum Teil die waagerechte, innere Leiste, nicht ausgemalt oder nur einfarbig ausgemalt ist.³²⁵

Der Hintergrund der Miniaturen ist überwiegend tiefblau und hinterlässt aufgrund der Dürsterkeit einen mystischen Eindruck beim Betrachter. Zugleich erzeugen der dunkle Hintergrund und die auffallend leuchtenden Farben eine gewisse Gesamtspannung, die von den gegensätzlichen Farben getragen wird und die den Blick des Betrachters einfangen.³²⁶

Dadurch entsteht eine kontrastierende Bildfläche, die optische Akzente auf spezifische Elemente und Figuren des Bildes lenkt. Das legt den Schluss nahe, dass die Farben als Blickfang für den Betrachter agieren und damit nicht allein als farbliche Akzente zu verstehen sind, sondern vielmehr als bedeutungsgenerierendes Moment, das auf die Figuren- und Gegenstandsordnung Einfluss nimmt.

Die zwei letzten Bildseiten fol. 67r und fol. 70r weisen einen hellblauen Hintergrund auf und entziehen sich dieser düsteren Spannung. Ob diese Eigenart bloßer Zufall aufgrund der verschiedenen Künstler ist, die am Werk waren, oder eine Bedeutung impliziert, wird bei der Text-Bild-Analyse zu klären sein.

Der blaue Hintergrund am inneren Rand der Rahmenleisten ist auf fol. 21r und ab fol. 36r bis zum Ende des *Arabel*-Bildprogramms mit einer Deckweißfiligranranke, die verschiedene Blattmotive trägt, verziert.³²⁷

Die Miniaturen zeichnen sich, wie bereits erwähnt, durch ihre besonders eindringliche Farbenpracht aus. Sie sind stark deckend und sehr deutlich und klar herausgearbeitet. Die Farben sind teilweise glänzend, fast lackähnlich und muten deswegen besonders modern an.³²⁸ Allerdings variiert auch die Qualität der Farbe. Während einige Miniaturen besonders professionell gezeichnet sind, existieren Miniaturen, in denen Teile der Farbausstattung mangelhaft sind. Auf fol. 70r sind die Farben nicht mehr ganz so deckend und auch nicht

³²⁴ Siehe hierzu fol. 48r, fol. 32r und fol. 57r. Möglicherweise liegt dieser Umstand aber auch daran, dass das Pergament zu fettig war, sodass auch gut gemischte, ursprünglich deckende Farben nicht richtig haften konnten.

³²⁵ Zur nicht ausgemalten inneren Bodenleiste siehe fol. 57r. Auf fol. 13r ist die innere, vertikale Leiste mit Deckweiß ausgemalt. Auf fol. 67r und fol. 70r fehlt die Bodenleiste oder ist nur teilweise vorhanden.

³²⁶ Becker (1977, S. 105) beschreibt die anmutige Farbvielfalt passend mit den Worten: „Die Miniaturen [...] beeindruckend durch den intensiven, strahlenden bis düster glosenden Charakter einer naturfernen, orientalisches anmutenden Farbskala [...]“

³²⁷ Besonders häufig findet sich diese Filigranranke bei den Miniaturen zum *Willehalm*.

³²⁸ Ein besonders eindringliches Beispiel bietet fol. 53r. Die Farben sind so intensiv glänzend und derart stark deckend, als hätte man sie mit Lack überzogen.

glänzend. Auch der blaue Hintergrund ist stark verwaschen. Ob die Pigmentierung der Farbe zu niedrig ist, ob es am Abrieb liegt oder Vandalismus die Ursache der Verwaschung ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen.³²⁹

Die Farbpalette reicht von hellen, leuchtenden Tönen, wie Rot, Orange, Gelb, Pink und Blau, über Pastelltöne und Erdtöne, wie Rosa, Flieder, Ocker, Braun, bis hin zu dunklen, glimmenden Tönen, wie Dunkelblau, Dunkelgrün, Grau und Gold. Schwarz wird für Konturlinien verwendet. Vor allem Schuhe und weitere Objekte, wie Pferdezaumzeug, Schwerthalterungen und Verzierungen, sind schwarz. Weiß wird in erster Linie für Kopftücher, Tischdecken, Segel, pelzbesetzte Kleidung, Seile, Zelte, für die Dekoration von Architekturelementen und die Verzierung von Gewändern gebraucht. Ocker, Braun und Grau finden vor allem in ineinander übergelenden Abstufungen für Gefilde ihre Verwendung. Doch auch bei Pferden und Architektur finden sich Ocker, Braun und Grau wieder. Dies scheint jedoch ganz vom Geschmack und den Vorstellungen des Malers abzuhängen. So sind einige der architektonischen Merkmale in grellem Mittelrot, das beinahe Pink wirkt, und Orange gezeichnet.³³⁰ Grelle, leuchtende Farben, wie Rot, Mittelrot, Gelb, Flieder, Rosa, Blau und Orange, kommen vor allem bei Gewändern und Beinkleidern vor. Doch auch Grün und Blau werden für die Kleidung verwendet. Vergoldet sind vorwiegend Kronen, Teile der Fürstenhüte, teilweise Schulter- und Ellbogenschutz der Kämpfer, Pferdesporne, Knöpfe und Krägen.³³¹

Signifikant an der Farbgebung ist, dass die Farben derart schattiert sind, dass sie Plastizität hervorrufen: Die Frontseite der Pferde ist in einem helleren Ton gehalten, während die Konturen durch Schattierung verdunkelt werden. Dies erzeugt eine durchaus realistische und plastische Darstellung. Das gilt auch für die Architektur: Gebäude werden derart schattiert, dass sie plastisch und perspektivisch erscheinen.³³²

Auch die Figuren wirken plastisch, was auf den Faltenwurf der Gewänder zurückzuführen ist. Doch auch hier ist zu beachten, dass aufgrund der verschiedenen Hände, die bei der

³²⁹ Auch fol. 67r unten ist auf der rechten Seite teilweise mit Kratzspuren versehen. Die Rahmenleiste ist ebenfalls an dieser Stelle verwischt oder zerkratzt. Möglicherweise handelt es sich hierbei um Gebrauchsspuren, da die untere linke Ecke üblicherweise zum Wenden des Blattes genutzt und daher besonders beansprucht wird. Zugleich würde das bedeuten, dass ähnliche Spuren auch auf den anderen Miniaturen zu finden sein müssten. Dies ist jedoch nicht immer der Fall. Möglicherweise ist die Ursache hierfür, dass die bessere Farbqualität Gebrauchsspuren minimiert und für Permanenz sorgen kann. Vor Vandalismus schützt Qualität allerdings nicht. Ein Beispiel hierfür bietet fol. 21r. Auf dem ersten der vier Bilder sind in die Farbe des blauen Hintergrunds Buchstaben gekratzt, obwohl die Qualität der Farbe sehr gut ist. Ebenso scheint auf die obere Miniatur, fol. 67, Wasser oder eine andere Flüssigkeit gefallen zu sein, sodass sich auf der gegenüberliegenden Textseite beim Umblättern oder Schließen der Handschrift die Farbe abgesetzt hat.

³³⁰ Siehe fol. 13r. Das Dach ist in Orange, während die tragenden Säulen in Rosa gehalten sind.

³³¹ Gold wird vorwiegend auf fol. 57r und fol. 67r verwendet. Sonst findet sich Blattgold nur sehr selten.

³³² Zur Schattierung der Pferde siehe fol. 5r unten. Zu den Gebäuden siehe 43r oben.

Herstellung des Miniaturenprogramms am Werk waren, große Unterschiede bestehen. So scheinen die Figuren auf fol. 5r und fol. 13r aufgrund der Falten der Gewänder besonders plastisch, während die Kleidung der Figuren auf fol. 19r und 29r weniger Falten aufweisen und dadurch an Plastizität verlieren.³³³ Raumausfüllend wirken jedoch alle thronenden Figuren, da sie auf Sitzflächen Platz nehmen, die durch eine Obersicht und Schattierung der Throne an Tiefenräumlichkeit gewinnen. Auch die Gestalt der Figuren hängt vom jeweiligen Maler ab. Insgesamt sind die Figuren jedoch von großer, schlanker Gestalt. Eine Ausnahme stellt fol. 29r dar, in welcher die sehr kräftigen Hälse und die breiten Schultern der weiblichen Figuren unproportional im Vergleich zum Rest des Körpers erscheinen. Die meisten Figuren werden durch einen schwarzen bis dunkelbraunen Umriss eingefasst. Diese Umfassung der Figuren trägt ebenso zu ihrer Plastizität bei. Der Vergleich zwischen fol. 5r und fol. 29r beweist, welche Auswirkungen die Umrahmung der Figuren haben: Während sie auf fol. 5r besonders deutlich ausgearbeitet sind und die Kontur zu ihrer Modellierung und Schattierung beiträgt, wodurch der plastische Eindruck verstärkt wird, sind die Figuren auf fol. 29r nur teilweise oder gar nicht mit Kontur versehen und wirken daher eher flächig.

Die Figuren beanspruchen nicht die gesamte Höhe des Bildraums für sich. Häufig nehmen sie circa die Hälfte des Bildfeldes in Anspruch, sodass nicht allein die Figuren in den Miniaturen exponiert dargestellt werden, sondern ebenfalls das sie umgebende Umfeld. Sie sind eine Komponente innerhalb des Gesamtbildfeldes. Eine Ausnahme bildet fol. 57r. Dort sind die Figuren sehr viel größer als die der anderen Miniaturen, sodass der Schwerpunkt auf den dargestellten Personen liegt und die Landschaft sowie die Umwelt, in die sie gebettet sind, mehr als Staffage und weniger als handlungsorientiertes Moment agieren. Dies ist wohl mit ein Grund dafür, dass das Bild auf Anrieb als falsch zugeordnet identifiziert worden ist.³³⁴ Es will sich trotz der Differenzen, die alle Miniaturen zueinander aufweisen, nicht in den Gesamtzusammenhang einordnen lassen. Es wirkt fremd.

Die Gesichter der Figuren sind formelhaft gezeichnet und entbehren daher jeglicher Individualität.³³⁵ Zwischen heidnischen und christlichen Figuren besteht physiognomisch kein

³³³ Besonders deutlich wird dies in der unteren Miniatur. Die Kleidung der dargestellten Diener sowie der Handwerker weisen keinerlei Faltenwurf auf und wirken daher flächig.

³³⁴ Diemer / Diemer erwähnen diese Diskrepanz zwar nicht. Sie konzentrieren sich auf die Darstellung der Pferddecke, die Darstellung der Figuren und Attribute der dargestellten Figuren und im Allgemeinen auf den stilistischen Zusammenhang der Miniaturen. Ihre Argumentation ist einleuchtend und schlüssig. Vgl. Diemer / Diemer: 1992, S. 1109.

³³⁵ Teilweise sind die Gesichter abgeblättert oder verwischt. Auch an dieser Stelle lässt sich nur schwer sagen, ob der Gebrauch, Vandalismus oder das schlechte Haften der Farbe der Grund für die fehlenden oder verwischten Gesichter sind. Fol. 48r scheint jedoch ein Beispiel für schlecht haftende Farbe zu sein, da beinahe alle Gesichter fehlen. Auf fol. 13r oben sind die Gesichtszüge der Arabel nur vorgezeichnet, allerdings nicht ausgemalt, sodass sie nicht allein auf genaue Gesichtszüge, sondern auch auf eine angemessene Hautfarbe verzichten muss.

Unterschied. Da keine weiteren textlichen Angaben zu den Figuren vorhanden sind, die verraten, welche Gestalt abgebildet ist, ist man auf optische Hinweise angewiesen. So wird Willehalm durch einen Stern am Helm kenntlich gemacht.³³⁶ Dies jedoch nicht auf jeder Miniatur. Arabel ist teilweise bekrönt oder auf einem Thron sitzend dargestellt, sodass sie als heidnische Königin für den Betrachter ersichtlich wird. Heimrich, Willehalms Vater, ist mit Fürstenhut abgebildet und daher gut an seiner Kleidung zu identifizieren. Teilweise ist der Betrachter auf den Gesamtzusammenhang und die Handlung angewiesen, um zu entdecken, um welche Figuren es sich handeln könnte.

Die Gesichter lassen auch keine nähere Differenzierung des Gemütszustands der Figuren zu. Stimmungen und verbale Handlungen werden jedoch durch Gesten der Figuren vermittelt. Erhobene Zeigefinger und Hände verweisen auf Redehandlungen. Auf die Brust gelegte oder im Schoß zusammengehaltene Hände verweisen auf emotionale Betroffenheit der Figuren. Einzig fol. 21r stellt bezüglich der mimischen Darstellung der emotionalen Lage der Figuren eine Ausnahme dar: Der Bote, der Tybald über die Kriegsabsichten und das damit verbundene Hilfesuch Terramers informiert, wird mit weit geöffnetem Mund dargestellt, was mit Eile und Hektik verbunden wird. Weitere mögliche Interpretationen sollen bei der Text- und Bildanalyse folgen.

Die Haare der männlichen Figuren ändern sich stetig: Mal besitzen sie stark gelockte, kurze Haare, mal glatte oder auch gelockte kinnlange Haare. Männliche Figuren zeichnen sich oft durch einen Bart aus. Überwiegend sind die männlichen Gestalten blond oder rotblond. Das gilt sowohl für die heidnischen als auch für die christlichen Figuren. Das Haar der weiblichen Figuren ist aufgrund der Kopfbedeckung nicht zu sehen. Lediglich auf fol. 25r und fol. 29r sind Arabels Hofdamen mit langen, glatten, braunen Haaren abgebildet.

Anscheinend hat der Maler vergessen, die Figur der Arabel zu kolorieren. Auf fol. 70r oben scheint jemand mit Absicht Gesichter entfernt zu haben. Die Physiognomie der Figuren sind nicht verwischt. Die gesamte Deckfarbe, die das Antlitz abbildet, scheint ausgegraben worden zu sein, sodass das Pergament zu sehen ist. Auch einige der Figuren im Miniaturprogramm des *Willehalm* scheinen durch Vandalismus ihr Gesicht verloren zu haben. Auf fol. 106r oben haben sowohl Willehalm als auch Arabel keine physiognomischen Details mehr. Auf fol. 106r unten sind die fehlenden Gesichtszüge Arabels von irgendeinem Betrachter der Handschrift nachgezeichnet worden. Dies allerdings sehr dilettantisch, da die übliche Farbe zur Darstellung der Gesichtspartie fehlt und mit brauner Farbe allein Nase, Mund und Augen gezeichnet wurden. Dass hauptsächlich die Gesichter fehlen und sonst keine weiteren bildlichen Details komplett abblättern, lässt auf Vandalismus schließen. Allerdings könnte auch die Auswahl der Farbe ausschlaggebend für das Abblättern sein: Es besteht die Möglichkeit, dass die Maler, um eine möglichst reale Gesichtsfarbe herzustellen, verschiedene Farben mischten, wahrscheinlich sogar Deckweiß benutzten. Dies könnte die Festigkeit der Farbe beeinflusst haben. Die Farbe wurde fester, was die Wahrscheinlichkeit des Abblätterns erhöht hat. So lässt sich vielleicht auch erklären, warum auf fol 106r oben die Hand Willehalms abgeblättert ist.

³³⁶ Der Stern am Helm scheint programmatisch für visuelle Darstellungen des Willehalm zu sein. Bereits in der Großen Bilderhandschrift wird Willehalm durch einen Stern gekennzeichnet.

Einigen Malern gelingt es, raumhaltige Bewegungen der Figuren besonders eindringlich darzustellen. Vor allem die Schlachtszene zwischen den Heiden und den Christen, fol. 10r oben, und der Auszug der Söhne Heimrichs nach ihrer Enterbung, fol. 5r unten, beweisen den gekonnten Umgang der Maler, räumliche Handlungen zu erfassen: Im Kampfgetümmel fallen Pferde und Reiter zu Boden und versuchen sich während des Falls gegenseitig vom Pferd zu reißen. Die Söhne Heimrichs ziehen fort über gestaffelte Feld- und Bergformationen. Im Hintergrund sind Wälder und eine Burg zu sehen, die perspektivisch verkleinert sind, sodass eine Tiefenwirkung entsteht. Auch dass die Figuren und landschaftlichen Details ein Hintereinander suggerieren, erzielt Raumtiefe. Ebenso bewegen sich die Figuren fast nie auf der waagerechten Rahmenleiste, sondern von dieser abgerückt, immer auf eigenem Terrain innerhalb des Bildraums, was die Darstellung tiefer in den Bildraum rücken lässt.

Auch wenn in einigen Miniaturen die Darstellung detaillierter Umgebung vermieden wird und die angewandte Perspektivierung keine realistische Dimension erreicht, wird nicht allein in den Miniaturen, in denen die Landschaften besonders hervorgehoben werden, deutlich, dass die Maler flächige Raumdarstellungen überwinden möchten: So werden auch die architektonischen Elemente in den Miniaturen nie frontal, sondern seitlich gezeichnet.³³⁷ Bänke, Throne und Dächer werden schräg nach hinten ausgeführt, sodass alle Tischbeine und alle tragenden Säulen zu sehen sind. Bei den oft dargestellten Dachformationen über den Thronen und Sitzgelegenheiten, die teilweise Innenräume aber auch Überdachungen im offenen Gefilde darstellen, ist die Oberdecke erkennbar, sodass durch die Untersicht eine plastische und perspektivische Ansicht vermittelt wird. So sind die Figuren, die unter diesen Dächern stehen, im Vordergrund, während Wände und Säulen im Hintergrund erscheinen. Auch werden teilweise Gegenstände oder Realien in Obersicht gezeigt: Die Schiffe sind alle in leichter Obersicht dargestellt, sodass die Rundung des hinteren Bootsteils zu erkennen ist.³³⁸

Innenräume sind für den Betrachter nicht unmittelbar zu erkennen, da die Figuren immer vor einem blauen Hintergrund agieren und in keiner Miniatur Türen zu finden sind, die auf einen Eintritt in einen Innenraum hinweisen. Teilweise lässt das Terrain, auf dem die Figuren stehen, auf einen Innenraum schließen, da der Boden unnatürlichen Ursprungs ist. So stehen die Figuren auf fol. 5r oben auf einem Steinboden, sodass man davon ausgehen kann, dass die

³³⁷ Ob das Fehlen von landschaftlichen Details auf bildfunktionale Gründe zurückzuführen ist, wird bei der Text-Bild-Analyse zu diskutieren sein.

³³⁸ Diese Art der räumlichen Darstellung ist bereits in älteren Handschriften gesichert. So unter anderem in der Großen Bilderhandschrift des *Willehalm*. Vgl. Manuwald: 2008, S. 171. Der wesentlich jüngere Codex Vindobonensis 2670 zeigt jedoch noch eine flächige Frontalansicht von Schiffen. Der Versuch, plastisch und räumlich darzustellen, hängt also letztlich von den Malern ab. Die Herstellungszeit ist nicht unbedingt ein Indikator dafür.

Szenerie im Innern einer Burg stattfindet. Im Gegensatz dazu stehen die Figuren auf fol. 25r auf einem Rasen. Auf fol. 19r befindet sich dagegen der Thron, auf dem Arabel sitzt, auf einem mit weißen Punkten verzierten Bodenbelag, während die drei Königinnen auf einer natürlichen Fläche stehen. Die beiden Miniaturen auf fol. 67r sind schon deutlicher als Innenräume zu erkennen. Vor allem die obere Miniatur weist eine Deckenkonstruktion auf, die an beiden Seiten mit zwei Säulen und mit eingezeichneten rechteckigen Fenstern versehen ist.

Dass die Innenräume nicht immer gleich als solche erkennbar sind, scheint nicht unbedingt mit der Unzulänglichkeit einiger Maler zusammenzuhängen. Diese Behauptung unterstützt fol. 122r, auf welcher sehr deutlich ein Innenraum erkennbar ist, in den der Betrachter direkt hineinschaut. Er besitzt Seitenwände, eine Rückwand und Rundbögen, die als Türen fungieren. Der Innenraum ist auf der linken Seite der oberen Miniatur dargestellt, während auf der rechten Seite drei Personen warten, die aufgrund fehlender Säulen und Decken als im Außenbereich Stehende bezeichnet werden können. Die drei Figuren werden aufgrund eines Rundbogens, welcher den Innen- vom Außenraum trennt, zu Zuhörern. Dies verrät die in den Saal blickende Figur.

Hierbei handelt sich um eine Szene des *Willehalm* Wolframs. Willehalm bittet König Louis um Waffenhilfe im Kampf gegen die Heiden. Die untere Szene, in der sich Willehalm an der Ehefrau des Königs vergreift, da diese von einer militärischen Unterstützung abrät, findet jedoch wieder im Freien statt, obgleich auch diese Szene im Text an die vorangegangene anschließt, und daher im Saal hätte stattfinden müssen.³³⁹ Welcher Grund bestand, die Szene im Freien darzustellen, lässt sich nicht ohne Weiteres sagen. Es beweist jedoch, dass die Maler durchaus dazu in der Lage waren, Innenräume abzubilden. Daher liegt es nahe, dass damit eine bestimmte Interpretation verbunden ist: Eine Miniatur, welche weitestgehend auf Umgebungsdetails verzichtet, legt den Fokus auf die Figuren, deren Handlungen aufgrund dessen potenziert in Erscheinung treten. Bedeutsam ist ebenfalls, dass die Maler die Darstellung von Innenräumen meiden, um nicht auf den dunkelblauen Hintergrund verzichten zu müssen. Das ist m.E. mit ein Grund dafür, dass die Gebäude im *Arabel*-Bildprogramm durch Dachkonstruktionen oder Baldachine lediglich angedeutet werden, und die Figuren nicht in einem abgeschlossenen Innenraum, sondern immer auch vor demselben Hintergrund dargestellt werden. Der blaue Hintergrund ist programmatisch und charakteristisch für diesen Bilderzyklus. Er schafft einen Zusammenhang zwischen den Miniaturen und den verschiedenen Dichtungen der Handschrift, die aufgrund der ähnlichen Ausstattung als zusammenhängende

³³⁹ Auch Diemer / Diemer (1991, S. 1109) verweisen darauf, dass „aus unerfindlichen Gründen der Maler diese und die folgende Szene ins Freie verlegt“ hat.

Geschichten erkennbar werden. Ob der blaue Hintergrund weitere Interpretationen zulässt, wird im Folgenden noch zu klären sein.

Die Darstellungen von Architektur sind aufgrund der verschiedenen Hände äußerst vielfältig und verändern sich stetig. Besonders häufig werden Burgen, befestigte Städte, Türme und Dachkonstruktionen dargestellt. Die steinernen Burgen und Städte sind von einer Mauer umgeben. Teilweise ist das Mauerwerk mit roten Linien auf grauen Untergrund gezeichnet.³⁴⁰ Meistens wird es jedoch nicht ausgestaltet.

Innerhalb der Mauer werden Türme, Gebäude und auch Kirchen mit Rundbogenfenstern, aber auch mit rechteckigen Fenstern dargestellt. Teilweise sind diese durch Holzläden geschützt.³⁴¹ Die Kirchen sind in erster Linie an einem auf dem Dach befestigten Kreuz und den länglichen Chorfenstern zu erkennen. Der Untergrund der Kirchenfenster ist schwarz. Sie sind jedoch anders als alle anderen Fenster mit weißer Deckfarbe verziert, sodass man davon ausgehen kann, dass es sich um Glasfenster handelt.³⁴² Die Dächer der Gebäude sind durchgängig mit roten Dachziegeln bestückt.³⁴³ Spitzdächer und Kuppeldächer wechseln sich ab.

Während sowohl die heidnischen als auch die christlichen Städte und Burgen keine wesentlichen Differenzen aufweisen – außer der dargestellten heidnischen Stadt auf fol. 32r oben, die keine religiöse Stätte zu besitzen scheint und selbstverständlich auf christliche Symbole wie das Kreuz oder auch das Hirschgeweih verzichtet –, werden vor allem an den Dachkonstruktionen Unterschiede deutlich gemacht:³⁴⁴ Die heidnischen Dachkonstruktionen sind auffällig prachtvoll. Sie sind äußerst farbenprächtig und mit Ornamentik verziert. Im Vergleich dazu ist die Dachkonstruktion auf fol. 5r, die die Enterbung der Söhne Heimrichs darstellt und daher der christlichen Welt zuzuschreiben ist, sehr einfach gehalten. Lediglich fol. 67r, auf der die Taufe Arabels und die anschließende Hochzeit Willehalms und Arabels dargestellt sind, stellt eine ebenso prächtige Ausstattung wie die der heidnischen Konstruktionen dar. Dies ist mit Sicherheit darauf zurückzuführen, dass es sich um eine

³⁴⁰ Vgl. fol. 48r. Im *Willehalm* wird das Mauerwerk auch nur teilweise dargestellt. Hier allerdings mit weißen oder grauen Linien.

³⁴¹ Auf fol. 53r oben ist ein Holzladen dargestellt, der mithilfe eines Holzbalken gestützt wird. Das Fenster ist damit geöffnet. Dadurch wird ersichtlich, dass die weiteren abgebildeten Fenster ebenfalls von Holzläden verdeckt werden. Sie sind zwar nicht geöffnet sind, in ihnen befinden sich allerdings kleine Luftlöcher.

³⁴² Siehe hierzu fol. 53r oben.

³⁴³ In den *Willehalm*-Miniaturen sind die Dachziegel auch grau oder beige. Siehe fol. 102r, fol. 103r.

³⁴⁴ Zum Kreuz siehe fol. 53r und fol. 48r. Zum Hirschgeweih siehe fol. 43r und fol. 48r. Auch in weiteren Miniaturen finden sich dieselben christlichen Symbole. Siehe fol. 103r und fol. 117r. Die heidnische Stadt besitzt jedoch ein Falltor. Die Maler versuchten also nicht bloß eine Stadt anzudeuten, sondern sie in erster Linie so real wie möglich darzustellen. Dazu gehören eben solche Details wie Glasfenster, Fensterläden und Falltore.

päpstliche Stadt handelt, da Taufe und Hochzeit in Avignon, dem damaligen Papstszitz, stattfinden.³⁴⁵

Die Arbeitswelt und die damit verbundenen Realien werden selten dargestellt. Auf fol. 29r gibt Arabel dem Emeral Mamurtanit, die Anweisung, das Schiff, mit dem sie auf Reise gehen möchte, vorzubereiten. Mamurtanit gibt diese Aufforderung an Handwerker weiter, die aufgrund von Äxten, die sie mit sich tragen, als solche erkennbar sind. Sie werden das Schiff nicht erst neu erbauen, jedoch für die Sicherheit der Fahrenden sorgen. Die dargestellten Schiffe variieren teilweise in wesentlichen Punkten voneinander. Während auf fol. 10r Ruderboote dargestellt sind, werden im weiteren Verlauf der Geschichte Schiffe mit Segeln dargestellt.³⁴⁶ Auf fol. 21r segelt Terramer auf einem Schiff davon, das sogar zwei Masten und entsprechend zwei Segel mit Aussichtstürmen besitzt. Alle weiteren Schiffe weisen allein ein Segel und einen Aussichtsturm auf. Teilweise werden die Segel im gespannten Zustand dargestellt. Das Volumen, das sie annehmen, lässt auf starke Winde schließen. Die wehenden Segel und die leichte Oberansicht des Schiffes verstärken die angestrebte Plastizität und Drei-Dimensionalität der Miniaturen.³⁴⁷ Die Maler versuchen größtenteils die Realität wiederzugeben: So ist bei allen gespannten Segeln das Seil, mit dem es befestigt wird, erkennbar. Auf fol. 48r sind die Segel transparent, sodass der Mast, an dem sie befestigt sind, durchschimmert.

Zur Arbeitswelt gehört auch der Flaschenzug auf fol. 32r, mit dem Arabel und die Fürstinnen Willehalm aus seinem Verlies befreien. Deutlich ist die Kombination von Seil und Rolle zu erkennen. Letzten Endes zählt auch die Leiter auf fol. 48r, die den Ausstieg aus dem Schiff erleichtern soll, zur Arbeitswelt.

Weitere Realien, die im *Arabel*-Bildprogramm dargestellt werden, betreffen die Unterhaltung: So ist das Schachbrett, das eine besondere Rolle in der Dichtung Ulrichs einnimmt, sowohl auf fol. 25r als auch auf fol. 29r dargestellt. Irritierend erscheint dabei, dass die Spielfiguren nicht dargestellt werden und dass auf fol. 25r Arabel, die gerade dabei ist, das Schachspiel zwischen sich und Willehalm aufzustellen, zwei Würfel in der Hand hält, die eigentlich nicht zum Repertoire des Schachspiels gehören. Ob dies auf ein Versehen oder etwa auf die Unwissenheit des Malers zurückzuführen ist, wird noch zu klären sein. Auf fol. 70r sind

³⁴⁵ Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass auch an dieser Stelle die individuellen Vorlieben des Malers eine Rolle spielten und weniger die Tatsache, dass es sich um eine renommierte religiöse Stätte handelt.

³⁴⁶ Dass der Maler auf Ruderboote zurückgreift, ist sehr wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass zwei Segelboote mit Mast zu viel Raum in Anspruch genommen hätten und die pluriszenische Miniatur viel Bildraum benötigt. Keinesfalls lassen die Ruderboote den Schluss zu, dass mit ihrer Darstellung eine Erniedrigung oder Rückständigkeit der Heiden bezweckt wird. Alle anderen heidnischen Schiffe sind moderne Segelschiffe mit Aussichtsturm.

³⁴⁷ Vgl. fol. 32 und fol. 36r.

einige Musikinstrumente dargestellt: zwei Trompeten, ein Dudelsack und zwei kleine Trommeln, die an der Hüfte der Figur angebracht sind und welche mit Stöcken geschlagen werden.

Außer dem Hochzeitsbett auf fol. 70r, vor dem eine Truhe mit einem Verschluss an der Vorderseite dargestellt ist, und einem Esstisch auf fol. 25r, an dem Willehalm eine Speise einzunehmen scheint, ist an Mobiliar lediglich noch eine Sitzgelegenheit zu erwähnen, die ebenfalls auf fol. 25r zu finden ist und einem Holzklotz ähnelt. Auf diesem ungewöhnlichen Stuhl sitzt eine Hofdame Arabels und leistet Willehalm beim Essen Gesellschaft.³⁴⁸

Vielfältig dargestellt sind modische Details. Besonders auffallend ist die stark körperbetonte Kleidung der weiblichen Figuren. Die Kleidung der Damen ist an den Armen, der Brust, der Taille und der Hüfte enganliegend. Häufig sind die Kleider schulterfrei und tief dekolletiert.³⁴⁹ Die Röcke fallen mit zahlreichen Falten zu Boden. Auf fol. 36r, fol.43r und fol. 48r halten die weiblichen Figuren ihre Röcke an einem Zipfel hoch, sehr wahrscheinlich, weil sie sich auf rauem Terrain fortbewegen und die bodenlangen Röcke eine Stolperfalle darstellen. Unter den hochgehaltenen Röcken sind die Unterröcke dargestellt, die meist exponiert in einer anderen Farbe als das Kleid selbst und teilweise mit filigranen Ranken und Ornamenten verziert sind. Bei der thronenden Arabel auf fol. 25r und 29r ist aufgrund der sitzenden Position der Rock leicht verrückt, sodass auch hier der Unterrock erkennbar ist.

Die Gewänder der Damen sind an den Armen bis über die Ellbogen hinaus und am Oberkörper bis zu den Hüften mit Knöpfen versehen. Mit Sicherheit erleichtern die Knöpfe das Anlegen der enganliegenden Kleidung.³⁵⁰

³⁴⁸ Das *Willehalm*-Bildprogramm bietet hinsichtlich der Arbeitswelt einige weitere Details: Auf fol. 105r oben werden christliche Frauen und Männer von Heiden mit Peitschen gezwungen, die Karren, auf denen sich Lebensmittel befinden, zu ziehen. Die beiden dargestellten Karren sind einmal mit zwei Rädern und einmal mit vier Rädern dargestellt. Auf beiden Karren ist jeweils ein Wasser- oder Weinfass zu sehen. Auf dem großen Wagen wird zusätzlich Brot transportiert. Die Karren sind ursprünglich von Eseln gezogen worden, die anscheinend geflüchtet sind und nun von zwei Figuren den Berg hinuntergezogen werden. Fol. 109r unten zeigt die Belagerung Oranges durch die Heiden und gibt besondere Details des Lagerlebens preis. Eine kleine Zeltstatt ist anschaulich dargestellt. Gut zu erkennen ist das Tric-Trac-Spiel, mit dem sich die Heiden die Zeit vertreiben. Dargestellt ist auch der Küchendienst. Drei Figuren scheinen sich um das leibliche Wohl der heidnischen Ritter zu kümmern. Einer hält einen Löffel in der Hand und trägt einen Krug. Ein weiterer dreht einen Spieß. Weiter unten stehen Heiden im Kreis und halten ebensolche Spieße in die Höhe. An einem der Spieße ist ein Ferkel zu erkennen. Die religiösen Bräuche der Muslime scheinen den Malern nicht bekannt gewesen zu sein. Ein Heide füttert das Vieh. Laut Diemer / Diemer handelt es sich hierbei um die Fütterung von Schweinen. Leider ist diese Miniatur nur in Schwarz-Weiß abgedruckt, sodass die optische Qualität sinkt und einige der künstlerischen Details nicht eindeutig zu erkennen sind.

³⁴⁹ Lediglich auf fol. 57r und fol. 67r zeigen die Damen weniger Haut.

³⁵⁰ Vgl. fol. 19r.

Die Gewänder sind meist einfarbig und zum Teil mit Filigranranken, Sternen und Punkten bedruckt.³⁵¹ Die Obergewänder enden oft an den Oberarmen. Die Unterarme sind jedoch ebenfalls mit Stoff bedeckt, welcher sich jedoch farblich vom Oberkleid unterscheidet, aber dieselbe Farbe wie der Unterrock besitzt, sodass man davon ausgehen kann, dass es sich um ein Unterkleid unter dem Oberkleid handelt.³⁵² Wenn das Oberkleid an den Oberarmen endet, so wie das auf fol. 19r, fol. 25r und fol. 29r der Fall ist, so sind an derselben Stelle Hermelinstreifen befestigt, die vom Oberarm gen Boden fallen. Diese Modeerscheinung ist ab dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts gesichert.³⁵³

Hermelin wird sehr häufig als Saumbesatz der Damenober- und unterkleider dargestellt.³⁵⁴ Manchmal sind auch die Tasselmäntel der Damen hermelinverbrämt.³⁵⁵ Immer bilden die Mäntel jedoch einen farblichen Kontrast zu den Gewändern, sodass sich insgesamt ein farbenprächtiges Gesamtbild ergibt. Dass das Innenfutter der Mäntel sich ebenfalls farblich vom Gewand und der äußeren Farbe des Mantels unterscheidet und dass der Mantel manchmal mit Ornamentik bedruckt ist, trägt ebenso zum opulenten modischen Gesamtbild bei.³⁵⁶

Ein modisches und realkundlich relevantes Detail, das besonders exponiert wird, ist die weibliche Kopfbedeckung. Alle weiblichen Figuren tragen den modischen Kruseler. So scheint der Kruseler nicht allein ein außergewöhnliches modisches Accessoire darzustellen, sondern vor allem den adeligen Damen vorbehalten zu sein. Aufschluss darüber gibt nicht allein die Tatsache, dass die Hofdamen Arabels keinen Kruseler tragen, sondern auch fol. 105r des *Willehalm*-Bildprogramms, auf welcher Frauen des Bauernstandes zu sehen sind, die einfache Kopftücher tragen, ohne dass diese gerüschelt sind oder gar vollentwickelte Kruseler wären. Auf fol. 13r oben trägt eine der weiblichen Figuren neben dem Kruseler einen Kinnschleier. Einige Kruseler sind zusätzlich mit einer Halskrause versehen, was die Frauen besonders züchtig wirken lässt. Herrscherinnen werden aber auch oft bekrönt dargestellt.³⁵⁷

Auch die modischen Details der männlichen Figuren sind auffallend prächtig. Sie tragen – wie die weiblichen – Gewänder, die an Armen, am Oberkörper und an der Hüfte eng anliegen,

³⁵¹ Vgl. fol. 32r, fol. 53r. Auf fol. 13r trägt Arabel ein Kleid mit einem rosa Rock und einem gelb-orangefarbenen Oberteil. Das Innenfutter ihres rosa Mantels ist zartrosa und mit blaugrauen Wellenlinien verziert. Auch auf fol. 19r trägt die Hofdame Arabels einen grünen Rock mit einem roten Oberteil, welches zusätzlich mit Borten versehen ist. Auf fol. 25r tragen zwei der drei Hofdamen Arabels ebenfalls bunte Kleider. Allerdings bleiben diese Beispiele die Ausnahme. Alle weiteren Gewänder sind einfarbig.

³⁵² Auf fol. 29r und fol. 25r wird dies besonders deutlich.

³⁵³ Vgl. Roland: 1991, S. 318.

³⁵⁴ Vgl. fol. 19r; fol. 29r; fol. 32r; fol. 53r; fol. 67r. Auf fol. 19r ist der Verschluss des Mantels sehr gut erkennbar.

³⁵⁵ Vgl. fol. 57r und 67r.

³⁵⁶ Vgl. fol. 19r oben.

³⁵⁷ Vgl. fol. 13r; fol. 67r. Auf fol. 13r trägt Arabel eine rote Krone. Die vier Damen auf dem Bild tragen rote oder gelbe Kronen. Auf fol. 67r sind die Kronen aus Gold.

und deutlich über dem Knie enden. Auf fol. 5r und fol. 70r sind die Gewänder besonders kurz dargestellt. Sie verdecken gerade noch das Gesäß. Als Blickfang besitzen einige der Gewänder gezackte Säume. Auf fol. 13r sind die Gewänder augenfällig weit geschnitten, länger und an der Hüfte zusammengerafft. Auf fol. 19r trägt Tybald ein knieverdeckendes, nicht ganz so enges Gewand, welches jedoch den Oberkörper betont und auffallend weite Ärmel aufweist, welche an den Handgelenken zusammengefasst sind. Eine weitere modische Raffinesse sind Ärmel, die einen senkrechten Schnitt am Ellenbogen besitzen, durch den der Arm durchgesteckt wird, sodass der Rest des Ärmels hängt.³⁵⁸ Auch die Gewänder der Männer sind – wie bereits bei den Frauen – teilweise an den Ärmeln und am Oberkörper geknöpft.³⁵⁹ Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den weiblichen und den männlichen Accessoires sind die am Oberarm angebrachten Hermelinstreifen, die gen Boden hängen, und die mit Hermelin besetzten Säume der Gewänder sowie die hermelinbesetzten und hermelingefütterten Mäntel.³⁶⁰

Selten finden sich Gewänder, die bis zum Boden reichen. Auf fol. 5r, 57r und fol. 67r trägt Heimrich ebenso wie Papst Leo ein bodenlanges Gewand.³⁶¹ Offensichtlich spielt der gesellschaftliche Status eine besondere Bedeutung bei der Kleiderwahl.³⁶² Die Kleidung besitzt eine bestimmte Zeichenfunktion. Das gilt ebenso für die hermelinbesetzten Gewänder. Hermelin ist seit jeher dem herrschenden Stand vorbehalten. Entsprechend handelt es sich bei den Figuren mit hermelinbesetzten Gewändern um höhergestellte Persönlichkeiten. Auch an dieser Stelle soll auf fol. 105r verwiesen werden, auf welcher die niedere Bevölkerung abgebildet ist, die keinerlei modische Besonderheiten aufweist. Dagegen besitzt Mamurtanit, der Diener Arabels, ein Gewand mit Pelzbesatz, was als Zeichen für seine besondere Stellung innerhalb der heidnischen Adelsgesellschaft fungiert.

Interessant sind auch die Überwürfe, die entweder jeweils einen Schlitz auf jeder Seite haben, um die Arme aus dem Mantel herauszustrecken, oder einen seitlichen Schlitz besitzen.³⁶³

³⁵⁸ Vgl. fol. 21r.

³⁵⁹ Auf fol. 5r oben sind die Gewänder an der Brust geknöpft. Auf fol. 13r oben ist das Gewand Tybalds sowohl an der Brust als auch an den Ärmeln geknöpft.

³⁶⁰ Zu den Hermelinstreifen siehe fol. 5r oben, fol. 57r und fol. 67r. Siehe zum hermelinbesetzten Saum fol. 19r. Auf fol. 67r oben ist der gefütterte Mantel Heimrichs besonders anschaulich dargestellt.

³⁶¹ Der Papst trägt das bekannte weiße Chorhemd mit blauen Borten an den Ärmeln. Er trägt auf der oberen Miniatur einen blauen Mantel, auf der unteren einen roten.

³⁶² Möglicherweise spielt das Alter der Figuren eine nicht minder bedeutsame Rolle. So ist Irmenschart auf fol. 5r mit Gewand und einem körperverhüllenden Mantel dargestellt. Das Kleid ist derart hochgeschnitten, dass das Dekolleté verdeckt ist. Daneben trägt sie zum Kruseler eine Halskrause. Andererseits ist auf fol. 67r unten ein relativ junger Mann mit Krone dargestellt, der ebenso wie Heimrich ein bodenlanges Gewand mit Mantel trägt. Möglicherweise handelt es sich um König Loys oder aber um den Ehemann der Königin und Taufpatin Arabels, da er die einzige gekrönte männliche Figur ist. Siehe hierzu auch Kapitel 4.25, S. 327 ff.

³⁶³ Heimrichs Überwurf auf fol. 5r oben scheint zwei Schlitze zu besitzen. Mit Sicherheit ist der Überwurf auf fol. 5r unten mit zwei Schlitzen ausgestattet, da die Figur, die den Überwurf trägt, die Zügel des Pferdes, auf dem sie sitzt, halten muss. Auf fol. 13r trägt Tybald einen besonders modisch erscheinenden Überwurf, der nur einen

Unter den Gewändern tragen die männlichen Personen enganliegende Beinlinge und schwarze Schuhe. Über dem Fußrücken sind die Schuhe mit schwarzen Bändern umschlossen. Die Schuhspitzen sind teilweise grotesk lang dargestellt. Die spitzen Schuhe sind ein nach der Jahrhundertmitte entstandenes modisches Detail.³⁶⁴

Ebenso prächtig wie die Vielfalt der männlichen Bekleidung ist die Kolorierung derselben. Die Kleidung ist farbenprächtig und häufig mit bunten Filigranranken, Punkten und horizontalen, aber auch diagonalen Streifen bedruckt. Auf fol. 21r handelt es sich um Mi-Parti-Gewänder. Auch die Beinlinge sind in Mi-Parti. Die engen Beinkleider haben nur sehr selten dieselbe Farbe wie die Gewänder, sodass sich insgesamt ein farbenprächtiges modisches Erscheinungsbild ergibt.

Die Kopfbedeckung der Männer ist ebenso vielseitig wie die Gewänder: Fürstenhüte, rot und hermelinverbrämt, runde und spitze Hüte, das Phrygium, die päpstliche, kegelförmige Kopfbedeckung, Hüte mit drei Spitzen und Stirnbändern. Selten sind die Hüte mit verschiedenartigen Federn geschmückt. Herrscher werden teilweise mit Kronen dargestellt. Die Heiden werden häufig mit einem Hut, der drei Zacken besitzt und an eine Narrenkappe erinnert, dargestellt.³⁶⁵ Der Hut scheint eine spezifisch heidnische Kopfbedeckung zu sein. Keine christliche Figur weist einen derartigen Hut auf. Diese Darstellung scheint der besseren Unterscheidung zwischen heidnischen und christlichen Figuren zu dienen, da sich die Kleidung und Accessoires der Heiden qualitativ kaum von denen der Christen unterscheiden. Dennoch wird eine Bevorzugung der christlichen Kämpfer anhand dieser Kopfbedeckungen deutlich, da sie in Ansetzen der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

Von besonderem Interesse sind aber vor allem die dargestellten Gugeln. Auf fol. 5r findet sich eine besonders ausgestaltete Form der Gugel: Der Brustansatz und auch der Gesichtsausschnitt sind gezaddelt. Die Sendelbinde reicht bis zum Unterschenkel der Figur und ist mit blattförmigen Applikationen geschmückt. Ebenso ist die Gugel am Oberkopf und an den Seiten mit abstehenden blattförmigen Stoffteilen versehen. Auf fol. 19r unten und fol. 70r oben sind die dargestellten Gugeln zwar einfach gehalten, die Brustansätze der Gugeln sind jedoch entweder dreieckig oder mit Zacken versehen. Sie gehören daher nicht zu den ordinären Gugeln. Die überlange Sendelbinde entstand im 2. Viertel des 14. Jahrhunderts und wird im

Schlitz besitzt. Tybald scheint mit seiner linken Hand, die im Mantel steckt und die er nach außen streckt, den Überwurf offen zu halten, was das Kleidungsstück besonders anmutig wirken lässt.

³⁶⁴ Roland: 1991, S. 172.

³⁶⁵ Im *Willehalm*-Bildprogramm ist keiner der Heiden mit einer solchen Kopfbedeckung dargestellt. Sehr selten tragen die Heiden jedoch einen sehr langen, spitzen Hut. Siehe hierzu fol. 80r oben; fol. 90r oben; fol. 109r unten.

Laufe des Jahrhunderts immer länger. Den Brustansatz der Gugel mit Zaddeln zu schmücken ist eine Modeerscheinung, die ab der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts gesichert ist.³⁶⁶

Neben der Alltagskopfbedeckung tragen die Ritter Helme als ritterlichen Kopfschutz. Auch an dieser Stelle herrscht große Vielfalt in der Darstellung. Besonders deutlich wird dies auf fol. 10r oben, der Schlachtszene zwischen Christen und Heiden: spitze und runde Beckenhauben, Eisenhüte und Topfhelme wechseln sich ab. Teilweise tragen die Ritter neben den Helmen auch enganliegende Kettenhauben. Auf fol. 10r oben haben Willehalm und eine weitere Figur, der Fahnenträger, ein rotes Tuch auf ihren Helmen befestigt. Auch auf fol. 10r unten trägt Willehalm diese Helmdecke.

Besonders häufig sind Kettenhemden dargestellt, über welchen die Ritter ein ärmelloses Obergewand tragen.³⁶⁷ Teilweise sind die Obergewänder mit Ornamenten bedruckt und gezaddelt.³⁶⁸ Manchmal ist das Kettenhemd länger als das Obergewand und gut darunter zu erkennen.³⁶⁹ Auf fol. 10r oben scheinen die dargestellten Kettenhemden jedoch ebenso wie das Obergewand ärmellos zu sein. Die Arme der Ritter sind, da die Armbedeckung nicht dieselbe Farbe besitzt wie das Obergewand, anscheinend mit einem Untergewand bedeckt. Auf fol. 10r oben ist eine der Figuren lediglich mit einem Obergewand ohne jeglichen Brustschutz dargestellt.

Die Extremitäten der Figuren, die nur durch textile Kleidung bedeckt sind und keine Kettenhemden tragen, werden meist mit eisernem Schulter-, Ellenbogen- und Knieschutz dargestellt. An den Händen tragen die Kämpfer Eisenhandschuhe.

Bewaffnet sind die Krieger mit Speeren und Schwertern. Zum Schutz tragen einige der Schilde ohne Verzierungen. Wenn die Schwerter nicht gerade in Gebrauch sind, sind sie an einem Gürtel mit Schwerthalter an den Hüften der Ritter befestigt. Teilweise befindet sich der Schwerthalter mittig, überwiegend seitlich.³⁷⁰ Dies hängt möglicherweise auch damit

³⁶⁶ Vgl. Roland: 1991, S. 319 f. Rolands Augenmerk liegt, was die Gugel als realkundliche Modeerscheinung angeht, auf den illustrierten Weltchroniken des 14. Jahrhunderts. Da bis zum heutigen Zeitpunkt keine weitreichende Darstellung der Modeerscheinungen des 14. Jahrhunderts in Schrift und Bild existiert, bietet der Überblick Rolands über die Entwicklung der Gugel in den illustrierten Weltchroniken des 14. Jahrhunderts eine gute Orientierung. Nach Ingrid Loschek (2005, S. 229) ist die gezaddelte Gugel ab 1365 belegt. Da die Entwicklung der gezaddelten Gugel in den Weltchroniken von Roland bereits ab der 2. Hälfte des 14. Jahrhundert dokumentiert ist, wird im Folgenden der Datierungsansatz Rolands für die Bestimmung des Wolfenbütteler Codex verwendet.

³⁶⁷ Siehe fol. 36r, fol. 43r und fol 48r.

³⁶⁸ Siehe ebenda.

³⁶⁹ Siehe fol. 10r.

³⁷⁰ Zur mittigen Darstellung siehe fol. 5r oben. Zur seitlichen Darstellung siehe fol. 36r unten; fol. 53 unten; fol. 57r.

zusammen, dass es sich um bewaffneten Reiter handelt, was das mittige tragen des Schwertes unmöglich macht.

Die reitenden Streitkräfte sitzen auf Sätteln, die an der Vorder- und Hinterseite deutlich erhöht sind, sodass sie die nötige Stabilität und den nötigen Schutz erhalten.³⁷¹ Das Zaumzeug der Pferde ist deutlich hervorgehoben: Teilweise handelt es sich um schwarzes Zaumzeug mit weißen Punkten, manchmal und zu eher festlichen Anlässen hängen am Zaumzeug der Pferde verschiedene verzierte Applikationen.³⁷² Auf fol. 57r trägt das Pferd eine rote Pferdedecke mit Kreuzen und Sternen, die den gesamten Kopf und das gesamte Pferd bis zu den Beinen verdeckt. Um dem Pferd Sicht zu gewähren, sind Augenlöcher ausgestochen.

Was die Ausrüstung der Heiden betrifft, so fällt augenblicklich auf, dass diese im Vergleich zu den Christen spärlich geschützt sind. Sie erscheinen den christlichen Rittern gegenüber minderwertig. Keine der heidnischen Figuren trägt einen Kopfschutz oder irgendeine Form des Körperschutzes. Ausgestattet sind sie lediglich mit Krummschwertern, einfachen Schilden sowie mit Pfeil und Bogen. Die Kopfbedeckung beschränkt sich auf Kronen oder auf die in den *Arabel*-Miniaturen charakteristischen heidnischen Hüte. Ob diese Darstellung jedoch mit einer Abwertung der Heiden zusammenhängt, lässt sich nicht ohne Weiteres sagen. Zieht man die Miniaturen zum Willehalm mit in die Betrachtung ein, die besonders häufig Schlacht- und Kampfszenen abbilden, wird deutlich, dass die Maler bzw. die Anweisungen für die Maler kein konsequentes Herabsetzen der Heiden verfolgen. Auf fol. 80r sind die Sarazenen ebenso ohne Helme und weiteren Körperschutz im Kampf zu sehen.³⁷³ Sie tragen auch an dieser Stelle Kronen, Stirnbänder oder Mützen. Auf fol. 83r sind sie jedoch schwer gepanzert: mit Harnischen und Helmen. Sie tragen jedoch Keulen. Auch die folgenden Miniaturen, in denen Kampfszenen abgebildet sind, stellen die Sarazenen mit schweren Rüstungen und Helmen und damit anständig bewaffnet und geschützt dar. Als Waffen verwenden die Sarazenen Speere, Krummschwerter sowie Pfeil und Bogen. Summiert man die Miniaturen, in denen die Sarazenen ohne moderne Kampfausrüstung erscheinen, und diejenigen, in denen sie sich kaum oder nur aufgrund spezifischer Details wie der zahlreichen Kronen und der Krummschwerter von den Christen unterscheiden, so überwiegt Letzteres, sodass nicht von einer systematischen sekundären Darstellung der heidnischen Figuren gegenüber den christlichen Figuren

³⁷¹ Auf fol. 10r unten ist dies besonders gut zu erkennen. Der Sattel Willehalms ist so hoch, dass er ihm fast bis zur Taille reicht.

³⁷² Zum schwarz-weißen Zaumzeug siehe fol. 5r unten. Durch den Kontrast zwischen Schwarz und Weiß sticht das Zaumzeug besonders hervor. Zu den geschmückten Pferden siehe fol. 53r; 70r unten.

³⁷³ Zu der Darstellung der Sarazenen siehe auch Diemer / Diemer: 1992, S. 1103 ff.

gesprochen werden kann.³⁷⁴ Behaupten lässt sich allerdings, dass die verschiedenen Maler auf die Darstellung einen nicht unbeträchtlichen Einfluss hatten. Die Anweisungen, die die Maler zu befolgen hatten, scheinen eher unspezifischer Natur gewesen zu sein, was die Unterschiede zwischen den Einzelblättern beweisen.

Wenn wir die bisherigen Ergebnisse der Untersuchung der Handschrift zusammenfassen, so ergibt sich, dass das Bildprogramm aufgrund der modischen Details wie der gezaddelten Gugel mit überlangem Zipfel und der sehr spitzen Schuhe frühestens um die Jahrhundertmitte und die Dichtung und der Buchschmuck frühestens ab dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden sein können. Damit wäre die These, dass die Handschrift bereits vor dem Bildprogramm entstanden ist und das Bildprogramm erst viel später dazukam, nicht widerlegt. Einzig die historisierende Initialminiatur kann nun zu einer Klärung beitragen. Denn letztlich ist entscheidend, ob sie Teil des Gesamtkonzeptes ist und tatsächlich, wie Diemers behaupten, zur gleichen Zeit wie das Bildprogramm entstanden ist. Wenn dies der Fall wäre, hätte es zur Folge, dass die Dichtung, der Buchschmuck und das Bildprogramm zur gleichen Zeit entstanden sind und damit in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Andererseits würde es bedeuten, dass es als einheitliches Vorhaben verstanden werden muss, da die Initialminiatur somit nicht nachträglich hinzugefügt wurde. Ob dies der Fall ist, soll nun die Untersuchung der historisierenden Initialminiatur offenbaren.

2.3 Beschreibung der historisierenden Initialminiatur

Die historisierende Initiale auf fol. 57v ist rechts oben neben der A-Zierinitiale, die den Beginn des *Willehalm* Wolframs schmückt, platziert und stellt Arabel / Gyburg und Willehalm gemeinsam auf einem hölzernen (?) Thron, auf dessen Sitzfläche ein rosa Deckchen unter Willehalm und Arabel / Gyburg zu erkennen ist, sitzend und miteinander sprechend dar.³⁷⁵ Dass Arabel / Gyburg und Willehalm im Gespräch sind, lässt sich an der Gestik der Figuren festmachen: Während Willehalms Hände auf seinem Schoß liegen und er Arabel / Gyburg

³⁷⁴ Dennoch muss erwähnt werden, dass die Heiden innerhalb der Miniaturen zur *Arabel* im Vergleich zu den Christen minderwertig gerüstet sind. Es besteht also durchaus die Möglichkeit, dass damit eine Bewertung einhergeht. Das würde jedoch bedeuten, dass die Bilder in erster Linie der jeweiligen Dichtung verpflichtet sind und weniger als Bilderreihe und damit als Gesamtkonzept verstanden werden wollen. Ob dies tatsächlich so ist, muss innerhalb der Text-Bild-Interpretation besprochen werden.

³⁷⁵ Da Arabel im *Willehalm* Wolframs bereits getauft und ihren christlichen Namen erhalten hat, findet an dieser Stelle des besseren Verständnisses wegen sowohl ihr heidnischer als auch ihr christlicher Name Erwähnung.

anschaut, erhebt Arabel / Gyburg ihre rechte Hand. Sie scheint den Mund leicht geöffnet zu haben, was auf einen Sprechakt verweist.

Willehalm trägt einen Fürstenhut und einen langen orange-roten Mantel mit großflächig hermelinbesetztem Kragen. Sein mittelrotes Gewand reicht bis circa zu den Knien. Darunter trägt er grüne Beinlinge. Die am Fußrücken von schwarzen Bändern gehaltenen Schuhe weisen wie bereits die Schuhe einiger Figuren im Bildprogramm eine extrem lange Spitze auf. Wie bereits erwähnt, ist die extrem lange Schuhspitze eine Modeerscheinung, die nach 1350 entstanden ist.

Die Bänder sind in Form eines Rautenmusters gebunden. Sein schwarzes, gewelltes Haar trägt er etwa schulterlang. Mantel und Gewand sind mit Filigranranken und Punkten verziert. Er trägt einen goldenen Hüftgürtel.

Arabel / Gyburg trägt ein grünes, schulterfreies, enganliegendes Gewand mit einem goldenen, verzierten Hüftgürtel und einer Knopfleiste auf der Brust. Ihr orange-roter Mantel ist mit Hermelin gefüttert. Einer ihrer Schuhe lugt unter ihrem Gewand hervor. Der Schuh ist schwarz und spitz. Arabel / Gyburg trägt einen Kruseler, auf welchem eine Krone zu erkennen ist. Die Krone ist mit schwarzer Farbe gezeichnet. Durch die Krone schimmert der goldene Hintergrund durch, sodass auch die Krone golden erscheint.

Auffällig ist, dass beide Figuren eine sehr dunkle Hautfarbe besitzen. Keine der Figuren im Bildprogramm besitzt einen derart dunklen Teint, ausgenommen die Königin von Tussangale, die bereits im Text als schwarze Königin deklariert wird und deshalb als einzige Figur eine schwarze Hautfarbe besitzt.

Die modischen Details ähneln stark der Mode des Bildprogramms. Der spitze Schuh sichert die Datierung der historisierenden Miniatur – ebenso wie bereits die Datierung des Bildprogramms – in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Der Rahmen der Initialminiatur ist mittelrot. Ab der Kopfhöhe der sitzenden Figuren winden sich die vorher einfach gehaltenen mittelroten Balken, die den unteren und seitlichen Teil des Rahmens bilden, um sich selbst und bilden auf beiden senkrechten Rahmenseiten jeweils eine Schnecke, sodass die senkrechten Rahmenbalken zu Säulen werden. Die Säulen tragen anstelle einer einfachen waagerechten Rahmenleiste, die den oberen Rand der Miniatur umschließt, eine Dachkonstruktion mit Wölbungen, welche eine Fassade mit kleinen Fensteröffnungen besitzt. Dass die Miniatur ein Dach trägt, wird durch die Tatsache unterstützt, dass der obere Bereich des Rahmens nicht eckig, sondern rund ist, und so augenfällig wird, dass es sich um eine Dachkuppel handelt. Der Rahmen, der die Miniatur vom Rest des Initialschmucks trennt, wird damit selbst Teil der Darstellung: Die Figuren bekommen ein Dach über den Kopf. Sie sind

dort beheimatet. Der Rahmen ist damit nicht allein begrenzendes Element, sondern bedeutungskonstituierend. Durch den Beschnitt der Seiten ist die Kuppel allerdings in Mitleidenschaft gezogen worden.³⁷⁶ Dennoch ist die runde Form des oberen Rahmenteils aufgrund der abgerundeten Seiten gut zu erkennen.

Die Figuren stehen auf ihrem eigenen Terrain und nicht auf der unteren Rahmenleiste. Sowohl der Bodenbelag, der vor ihrem Thron verlegt ist, als auch der Thron selbst weisen eine stark ausgeprägte Ober- und Seitensicht auf.³⁷⁷ Durch diese Art der Darstellung gewinnt auch die Initialminiatur, wie bereits vorher das Bildprogramm, an Tiefenwirkung.³⁷⁸

Ein Detail, das aufgrund seiner Latenz leicht zu übersehen ist und dennoch das Problem einer möglichen nachträglichen Hinzufügung der historisierenden Miniatur zu lösen vermag, ist die Tatsache, dass der Silberstift, mit welchem der Raum für die herausgerückten Anfangsbuchstaben der rechten Textspalte vorgezeichnet ist, über den Text hinausgeht und noch auf der Miniatur zu erkennen ist. Auch auf dem Rankenornament, welches vom Initialkörper ausgeht, ist der Silberstift, der den Schriftraum der ersten Textspalte vorzeichnet, gut zu sehen. Dass der Silberstift deutlich auf der Initialminiatur und dem Initialkörper sichtbar ist und nicht durch die verwendete Farbe, die deckend ist, übermalt ist, bedeutet, dass der Buchschmuck und die Initialminiatur bereits vor dem Text vollendet wurden und der Text erst im Anschluss niedergeschrieben wurde. Die Untersuchung der schreibschriftlichen Merkmale hat bereits ergeben, dass der Text nach 1320 entstanden ist. Der Silberstift beweist, dass sowohl der Buchschmuck als auch die Initialminiatur ungefähr zur selben Zeit verwirklicht wurden und damit eine genauere Datierung der Handschrift in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts möglich ist. Diese Quintessenz beweist gleichzeitig, dass die historisierende Initiale nicht, wie behauptet, erst Jahrzehnte später dem eigentlichen Layout hinzugefügt wurde: Die historisierende Miniatur ist vor dem Text entstanden.

Dass sie Teil des ursprünglichen Handschrift-Layouts ist, beweisen weitere Details des Seitenaufbaus: Betrachtet man die zu Beginn des *Arabel*-Textes gehörende Initiale, so wird unmittelbar deutlich, dass der Unterschied zwischen dem Layout der beiden Anfangsseiten und ihres Initialschmucks darin besteht, dass der Text der *Arabel* unter der Initiale beginnt, während die rechte Seite, die vom Buchschmuck nicht verdeckt ist, Platz bietet, um mit der zweiten Textspalte direkt oben zu beginnen. Das heißt, dass der Platz rechts neben dem Buchschmuck

³⁷⁶ Die Verzierung der Initiale ist durch den Beschnitt der Seite an einigen Stellen ebenfalls in Mitleidenschaft gezogen worden.

³⁷⁷ So sind auch die Seiten des Throns schattiert. Allein, dass sie im Vergleich zum Rest des Throns verdunkelt erscheinen, lässt eine gewisse Tiefe vermuten.

³⁷⁸ Siehe Kapitel 2.2, S. 76 ff.

frei war und der Schreiber den Platz nutzen konnte, um die Dichtung auf der zweiten Spalte oben weiterzuschreiben. Anders dagegen beim *Willehalm*: Beide Textspalten beginnen auf derselben Seitenhöhe, weil der Buchschmuck den gesamten oberen Seitenbereich für sich beansprucht. Da der Text erst nach dem Buchschmuck entstanden ist, bedeutet dies wiederum, dass der Schreiber nur aufgrund der Tatsache, dass der obere Bereich der Seite besetzt war, die zweite Textspalte auf derselben Höhe wie die erste beginnt. Wenn auf der zweiten Textspalte oben Freiraum gewesen wäre, hätte er den Freiraum sehr wahrscheinlich ausgenutzt. Mit Sicherheit hätte er beim Beginn der *Arabel*-Dichtung ebenfalls auf derselben Höhe angefangen. Da er es unterließ, ist der Platz oben rechts bereits durch den Initialschmuck besetzt gewesen. Dies beweist zwar noch nicht, dass die historisierende Initialminiatur nicht nachträglich dazugekommen ist. Diese Beobachtungen beweisen erst einmal lediglich, dass auch die rechte obere Seite des Pergamentblattes verwendet worden ist, um die Buchseite zu verzieren. Was jedoch an dieser Stelle ausschlaggebend ist, ist der Silberstift, der unterstreicht, dass die Buchseite erst geschmückt und im Anschluss daran beschrieben worden ist, sodass auch an dieser Stelle die Tatsache, dass der Silberstift auf der Miniatur und der Initiale erkennbar ist, den Beweis liefert, dass sowohl Initiale als auch Initialminiatur gleichzeitig entstanden sind und zum geplanten Programm gehören. Die historisierende Miniatur ist somit nicht erst viel später hinzugekommen.

Einen weiteren Beleg hierfür liefert die Viskosität des Pergaments. Das Pergament ist durchlässig. Die Transparenz des Pergaments gibt immer auch einen Teil der beschriebenen und / oder bemalten Rückseite preis, da die Schrift oder der Buchschmuck durchschimmern. Dies müsste zugleich zur Folge haben, dass der vorhandene Initialschmuck unter der historisierenden Initiale, welcher, wie bereits vorher erwähnt, aufgrund der nicht vorhandenen Textausparung der zweiten Spalte existent sein müsste und der damit einfach übermalt worden wäre, immer noch auf der Rückseite zu erkennen wäre. Falls jemand versucht hätte, den rechten Teil des Buchschmucks zu entfernen, um im Anschluss daran die historisierende Miniatur an dessen Stelle zu setzen, müssten zumindest Spuren hierfür vorhanden sein. Beides ist nicht der Fall. Es sind weder Indizien zu finden, die eine Entfernung eines vorab vorhandenen Buchschmucks unterstützen, noch überdeckt die vorhandene Initiale irgendwelche Initialdekorationen, die zu einer ursprünglichen Verzierung gehören. Was sich jedoch zwischen der Initiale und der historisierenden Miniatur finden lässt, sind deutliche Ähnlichkeiten: Vor allem die verwendeten Farben deuten darauf hin, dass es sich um ein gemeinsames Vorhaben handelt. Das intensive, leuchtende und für den Buchschmuck charakteristische Mittelrot finden sich im Rahmen der Miniatur wieder. Auch das Grasgrün, das für Kleidungsstücke von

Willehalm und Arabel / Gyburg verwendet wird, ist in der Initiale zu sehen. Ebenso werden Flieder und Rosa sowohl in der Miniatur als auch innerhalb der Initiale verwendet. So ergänzen sich Miniatur und Initialschmuck farblich und bilden ein dekoratives Konglomerat aus Bild und Buchverzierung.

Des Weiteren finden sich Hinweise für ein gemeinsames Vorhaben im Beschnitt der Seite. Durch den Seitenbeschnitt sind, wie weiter oben erwähnt, sind die Miniatur und die Initiale beschädigt worden. Wäre die Miniatur tatsächlich später hinzugefügt worden, wäre die Seite, da die Handschrift bereits in ihrer gebundenen Form existiert hätte, bereits beschnitten gewesen. Es hätte also absolut keinen logischen Grund dafür gegeben, den oberen Bereich des Rahmens so hochzusetzen, dass er nicht mehr auf das Blatt passt und daher fehlt. Der Maler hätte die Miniatur so an die gegebenen Verhältnisse anpassen können, dass der Rahmen komplett ist.

Was alle Befunde verbindet, ist die Tatsache, dass sich nun mit Sicherheit sagen lässt: Die historisierende Initialminiatur ist und war Teil des Layouts und von vorneherein mit eingeplant. Damit entstand die gesamte Handschrift mit ebensolcher Sicherheit in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Doch wie sieht es nun mit dem Bildprogramm aus: Ist es nachträglich hinzugefügt worden? Welche Indizien sprechen für oder gegen ein einheitliches Vorhaben und welche Argumente überwiegen?

2.4 Ist das Miniaturenprogramm nachträglich eingefügt worden, und stellt der Codex ein einheitliches Vorhaben dar?

Text- und Bildteil sind aufgrund der separaten Bildseiten augenscheinlich streng voneinander getrennt und scheinen schon allein wegen dieses auffälligen Merkmals in keiner Weise miteinander in Verbund zu stehen. Der Vorteil voneinander getrennter Text- und Bildseiten liegt darin, dass Schreiber und Maler unabhängig voneinander, ohne sich gegenseitig zu stören, ihre Arbeiten verrichten können. Zugleich lässt sich so die Zeit, die für die Herstellung eines derart zeitaufwendigen Codex benötigt wird, verkürzen, da man parallel an Text und Bild arbeiten kann.

Die Trennung von Text- und Bildseiten geht also nicht unbedingt mit einer örtlichen und oder zeitlichen Trennung einher. So existieren Beispiele für später entstandene Bildseiten, aber auch für separate, die bereits von vornherein zum geplanten Konzept gehören: Die

Illustrationen zu Wolframs von Eschenbach *Parzival* (Cgm 19) sind etwa zehn bis zwanzig Jahre nach Vollendung des Textes beigelegt worden.³⁷⁹ Ebenso scheinen die Miniaturen zu Gottfrieds von Straßburg *Tristan und Isolde* (Cgm 51) erst später entstanden zu sein.³⁸⁰ Bei Rudolfs von Ems *Wilhelm von Orlens* (Cgm 63) waren die separaten Bildseiten bereits mit eingeplant.³⁸¹ Interessant ist, dass die ersten beiden Handschriften, deren Bildprogramme nachträglich hinzukamen, eklatante Qualitätsunterschiede von Miniaturen und Initialausstattung aufweisen.³⁸² Letztere Handschrift scheint wenigstens im Ansatz dem Standard zu entsprechen.³⁸³ Analogien scheinen somit ein Indiz für Zusammengehörigkeit zu sein.

Wesentliche Analogien zwischen dem Bildprogramm und dem Buchschmuck des Wolfenbütteler Codex, die eine direkte Zusammengehörigkeit festmachen, ist die Kolorierung derselben. Vor allem die orange-mittelrote Ranke der *Arabel*- und der *Willehalm*-Initiale findet sich in den Rahmen der Miniaturen wieder, die teilweise ebenfalls orange-rot sind.³⁸⁴ Ebenso verhält es sich mit den modischen Details der historisierenden Initialminiatur und des Bildprogramms. Zwar sind kleine Unterschiede vorhanden, so z. B. dass der Gürtel in keiner Miniatur des Bildprogramms zu finden ist oder dass die Gesichter der Figuren der Initialminiatur dunkler dargestellt sind als die Gesichter der Figuren des Bildprogramms, aber Differenzen finden sich aufgrund der Arbeitsteilung auch innerhalb der Miniaturen des Bildprogramms. Ebenso weisen die Initialen Unterschiede auf und sind dennoch wegen der vorhandenen Ähnlichkeiten als gemeinsames Programm zu erkennen.³⁸⁵ Die Analogien zwischen Buchschmuck und Bildprogramm überwiegen, sodass in der Tat „von einer etwa zeitgleichen Hand“, wie Diemers erklären, zwischen Initialminiatur und Miniaturprogramm die Rede sein kann.³⁸⁶ Im Allgemeinen sind die Darstellung der Figuren, die modischen Aspekte, die Darstellung des Handlungsraums und die Farbwahl sehr ähnlich. So sind auch die Initialen mit Deckfarben gezeichnet. Diese Ähnlichkeiten sprechen für ein gemeinsames Vorhaben.

Ein weiteres Indiz spricht für das gemeinsame Vorhaben und eine zeitgleiche Herstellung von Text- und Bildseiten: Der Abbruch des Bildprogramms und das gleichzeitige Sinken des Ausstattungsniveaus. Der Beginn des *Rennewart* markiert das Abfallen des ursprünglichen

³⁷⁹ Vgl. hierzu Henkel / Fingernagel: 1992, S. 101.

³⁸⁰ Vgl. ebenda.

³⁸¹ Vgl. ebenda.

³⁸² Vgl. ebenda.

³⁸³ Vgl. ebenda.

³⁸⁴ Siehe hierzu Kapitel 2.1, S. 69 der vorliegenden Untersuchung.

³⁸⁵ Siehe hierzu Kapitel 2.1, S. 69 ff. der vorliegenden Untersuchung.

³⁸⁶ Vgl. Diemer / Diemer: 1991, S. 1098; vgl. auch Kapitel 1.3, S. 41.

Levels. Die Initiale entspricht nicht mehr der Qualität der anderen beiden.³⁸⁷ Der *Rennewart* beginnt, wie bereits erwähnt, direkt nach dem *Willehalm*. Den Anfang des *Rennewart* würdigt man nicht mit einer eigenen Seite, wie es bei den vorangegangenen Dichtungen der Fall war. Bereits vor dem Beginn des *Rennewart* lässt die Qualität des Pergaments nach. Das Pergament ist immer öfter mit Löchern versehen. Ebenso wie Fehler des Schreibers, die sich nun immer öfter nachweisen lassen.

Es sieht fast so aus, als stünde der Abbruch des Bildprogramms in direkter Verbindung zu diesem Qualitätsunterschied. Auf fol. 135r oben, der vorletzten Bildseite bevor das Programm abbricht, wird in der oberen Miniatur eine Szene dargestellt, die erst im späteren Verlauf der Dichtung ihre Erwähnung findet: Rennewart wirft den Küchenmeister, der sich an ihm vergriffen hat, gefesselt ins Feuer. Auf fol. 135r unten wird die an dieser Stelle passende Szenerie abgebildet: Während Rennewart schläft, versengt ihm ein junger Mann die Haare und die Kleider, woraufhin Rennewart im Zorn mit seiner Stange die Krüge und Kessel in der Küche beschädigt. Willehalm kann ihn daraufhin besänftigen. Schröder vermutet, dass der Maler entweder die beiden ähnlichen Szenen bewusst zusammenführen wollte oder dass er zu diesem Zeitpunkt bereits wusste, dass das Programm nicht weiter fortgeführt wird, aber auf die Szene nicht verzichten wollte.³⁸⁸ Unter Anbetracht der Qualitätseinbußen ist Letzteres sehr wahrscheinlich: Der Maler wollte diese bildgewaltige Szenerie unbedingt visualisiert wissen, da ihm der bevorstehende Abbruch des Bildprogramms bekannt war.

Zugleich bedeutet der starke Qualitätsunterschied, dass zum Abbruch des Programms nicht Zeit-, sondern Geldmangel geführt hat. Wäre mangelnde Zeit das ausschlaggebende Moment für den Abbruch gewesen, hätte man mit Sicherheit auf die Initiale verzichtet – so wie man dann bereits das Beenden des Bildprogramms hinnehmen musste. Möglicherweise wäre auch die Dichtung nicht zu ihrem Ende gekommen. Das Fehlen von finanziellen Mitteln lässt sich dagegen sehr gut mit dem Niveauabfall vereinbaren.

Die Indizien sprechen also dafür, dass Bildseiten und Textseiten in einer Werkstatt – also in örtlicher Nähe – etwa zeitgleich entstanden sind und ein einheitliches Vorhaben bilden.

Offen bleibt letztendlich die Frage nach den Analogien zwischen der Weltchronik Rudolfs von Ems (Cgm 5), die nach Becker um 1370 datiert ist, und des Wolfenbütteler Codex sowie die zeitliche Einordnung derselben. Falls eine Verwandtschaft zwischen den beiden Handschriften feststellbar ist, hätte dies bezüglich einer genaueren Datierung die Folge, dass der Wolfenbütteler Codex auch um die 70er Jahre des 14. Jahrhunderts datiert werden müsste.

³⁸⁷ Zur *Rennewart*-Initiale siehe Kapitel 2.1, S. 70.

³⁸⁸ Vgl. auch Diemer / Diemer: 1991, S. 1111.

Hinsichtlich der Feststellung, dass die Ranke, die gleichzeitig als Indiz für eine Verwandtschaft zwischen den beiden Handschriften fungiert hat, keine nähere Bedeutung mehr für die zeitliche Zuordnung des Wolfenbütteler Codex besitzt, da sie nicht die erwähnten Merkmale aufweist, die Jacobi dieser Ranke zuspricht, und da die Ranke eine Datierung nach 1370 zur Folge hätte, gerät auch die zeitliche Lokalisierung des Codex Cgm 5 ins Wanken. Im Folgenden muss daher einerseits die Weltchronik Cgm 5 näher betrachtet werden, um eine unsachgemäße zeitliche Einordnung dergleichen zu vermeiden, weil diese ebenfalls die Datierung des Wolfenbütteler Codex negativ beeinflussen würde. Andererseits sollen die beiden Handschriften miteinander verglichen werden, um die angedeutete stilistische Verwandtschaft zu überprüfen, die ausschlaggebend für eine nähere zeitliche Einordnung des Wolfenbütteler Codex sein könnte.

2.5 Vergleich der kodikologischen Merkmale des Wolfenbütteler Codex 30.12 und der Handschrift Cgm 5 der Bayerischen Staatsbibliothek zu München³⁸⁹

Betrachtet man die Blattgröße der Handschrift Cgm 5 fällt sofort auf, dass sie wesentlich größer als die des Wolfenbütteler Codex ist.³⁹⁰ Dem entspricht der ebenfalls größere Schriftspiegel.³⁹¹ Daneben ist die Textualis „sehr sorgfältig [...] für deutschsprachige Texte“³⁹² ausgeführt und wirkt daher akkurater als der Schriftraum der Wolfenbütteler Handschrift.

Wie im Codex 30.12 sind die Anfangsbuchstaben des ersten Verses eines jeden Reimpaars herausgerückt, einzeilig und mit roter Tinte gestrichelt.³⁹³ Die Enikel Weltchronik Cgm 5 führt – anders als die Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift – teilweise den ersten Buchstaben einer Spalte als Kadelle mit Fadenausläufern und Medaillons aus.³⁹⁴ Sie besitzt drei bis sechs zeilige goldene Lombarden, die mit rotem, blauem und grünem Fleuronné verziert sind.³⁹⁵ Die Lombarden weisen Gemeinsamkeiten mit den Satzmajuskeln der Wolfenbütteler Handschrift auf. Die Fleuronné-Ornamentik und Form der Lombarden gleichen sich. Allerdings ergeben sich Unterschiede in der Größe und in der Qualität der Ausstattung: Der Wolfenbütteler Codex

³⁸⁹ Das Hauptaugenmerk des Vergleichs soll sich insbesondere auf die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Handschriften richten.

³⁹⁰ Die Cgm 5 hat eine Blattgröße von 365 x 255–265 mm. (Roland: 1991, S. 82) Die Wolfenbütteler Handschrift ist mit ihren 30,5 x 23 cm sehr viel kleiner gehalten. Vgl. hierzu auch Kapitel 2.1, S. 63 der vorliegenden Untersuchung.

³⁹¹ Vgl. ebenda.

³⁹² Vgl. ebenda. Der Text der Cgm 5 stammt von zwei Schreibern, die jedoch beide sehr sorgfältig gearbeitet haben. (ebenda, S. 82)

³⁹³ Vgl. Kapitel 2.1, S. 67 der vorliegenden Untersuchung.

³⁹⁴ Vgl. ebenda; vgl. auch fol. 18r der Cgm 5.

³⁹⁵ Siehe ebenda.

verwendet kein Gold zur Verzierung. Auch sind die Satzmajuskeln lediglich zweizeilig und damit wesentlich kleiner.

Die Initialen der beiden Handschriften ähneln sich augenfällig. Vor allem die Rankenausläufer der am Textbeginn der Cgm 5 befindlichen Spaltleisteninitiale weisen Gemeinsamkeiten mit den drei Zierinitialen der Wolfenbütteler Handschrift auf. Sie verlaufen, wie die Zierinitiale der *Arabel*-Dichtung, über vier Seiten. Die Ranke der Weltchronik-Anfangsinitiale ist ebenfalls von Blättern umgeben. Eine besonders auffällige Analogie ist die Verwendung von kreis- und rautenförmigen Motiven. Diese sind in der Cgm 5 fortwährend aus Gold, während die Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift zwar ebenfalls durchgängig goldene Medaillons verwendet, aber selten goldene Rauten.

Eine weitere Korrespondenz zwischen den beiden Handschriften weisen die goldenen Ringe auf, die sich um die Ranken schwingen.³⁹⁶ Die Manschetten sind in allen drei Zierinitialen der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift nachzuweisen, wobei die Initiale des *Rennewart* im Gegensatz zu den ersten beiden nur einen einzigen roten Ring besitzt.³⁹⁷

Trotz der vorher genannten Ähnlichkeiten überwiegen die Unterschiede innerhalb des Buchschmucks der beiden Handschriften. Die Cgm 5 ist wesentlich aufwendiger verziert. Sie besitzt sehr viel mehr Initialen, Lombarden und Goldverzierungen.³⁹⁸ Die Qualität der Initialen nimmt im Laufe der Dichtung nicht wie in der Wolfenbütteler Handschrift ab.

Eine weitere auffällige Diskrepanz bildet die Farbgebung der Buchverzierung. Während die Weltchronik auf eine Farbenvielfalt wie Flieder, Grün, Karminrot, Blau und Rosa zurückgreift, überwiegen in der Wolfenbütteler *Willehalm*-Trilogie, die zwar ebenfalls eine breite Farbpalette nutzt, die leuchtenden Rottöne, die die gesamte Kolorierung beeinflussen.

Die Weltchronik Cgm 5 enthält 327 ausgeführte Deckfarbenminiaturen, die vierzehn Zeilen hoch sind.³⁹⁹ Sie befinden sich nicht auf separaten Bildseiten, sondern sind in den Text eingefügt. Die ähnlichen Rahmenleisten und der blaue Hintergrund, von dem der Miniator nur selten abweicht, bilden eine besonders eklatante Gemeinsamkeit zwischen den beiden Handschriften. Auch die Kolorierung der Miniaturen ist ebenso intensiv, wie die der Wolfenbütteler Handschrift. Während jedoch die Rahmenleisten, deren Innenleisten dunkler

³⁹⁶ Die Ringe finden sich allerdings nicht in der Spaltleisteninitiale, sondern in zwei Ranken der weiteren Deckfarbeninitialen, die die Cgm 5 enthält; vgl. fol. 7r; 19r.

³⁹⁷ Zur sinkenden Qualität des Buchschmucks und der damit verbundenen nachlassenden Verzierung der Initialen mit Goldblatt siehe Kapitel 2.1, S. 69 ff der vorliegenden Untersuchung. Allerdings besitzt die Cgm 5 ebenfalls Ringe, die nicht aus Gold sind. Vgl. fol. 19r.

³⁹⁸ Insgesamt sind es neun Deckfarbeninitialen, die größere Einschnitte in der Dichtung einleiten. Wobei nicht alle mit Ranken versehen sind. Vgl. fol. 28r; fol. 66r; siehe hierzu auch Roland: 1991, S. 87 f.

³⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 88.

sind, was eine Tiefenwirkung hervorruft, in der Wolfenbütteler Handschrift immer aus Rotnuancen bestehen, weisen die Bilderrahmen der Cgm. 5 eine größere Farbpalette auf.⁴⁰⁰ Kongruenzen entstehen auch innerhalb der Form der Bilderrahmen: Durch die Gestaltung der Rahmenleisten der Miniaturen der Cgm 5 entsteht eine tiefenräumliche Wirkung.⁴⁰¹

Die Figuren sind von großer und schlanker Gestalt und nehmen aufgrund der minimalen Größe der Miniaturen – anders als die Figuren der Wolfenbütteler Handschrift – meist den gesamten Bildraum ein. Die Gesichter sind formelhaft gezeichnet.

Modische Details sind zahlreich vorhanden. Die Damen tragen enganliegende Kleider, die von der Hüfte abwärts mit zahlreichen Falten bis zum Boden reichen und schulterfrei sind. Durch den üppigen Faltenwurf wird die Plastizität der Figuren stark betont.⁴⁰² Teilweise halten die weiblichen Figuren ihre Kleider mit der Hand hoch, sodass das Untergewand zu sehen ist, welches sich farblich von dem Oberkleid unterscheidet und dadurch besonders zum Vorschein tritt.⁴⁰³ Die Kleider sind häufig mit Hermelin verziert und mit Hermelinborten versehen, die von den Ärmeln bis zum Boden reichen.⁴⁰⁴

Der voll entwickelte Kruseler, das Kopftuch, aber auch gerüschte Kopftücher finden sich in den Miniaturen immer wieder.⁴⁰⁵ Zum Teil sind die Haare unbedeckt, häufig aber auch geflochten oder hochgesteckt dargestellt.

Die männlichen Figuren sind ebenso modisch dargestellt. Sie tragen Gewänder, die an Armen, am Oberkörper und der Hüfte eng anliegen und deutlich über dem Knie enden und häufig mit einem schmalen Gürtel versehen sind. Teilweise sind die Borten gezaddelt. Das Beinkleid ist eng anliegend. Einige Figuren tragen aber auch lange, bis zum Boden reichende Gewänder. Auf fol. 55v ist eine Figur mit einem hermelingefütterten, geknöpften Mantel dargestellt, an dessen Ärmel ebenfalls Hermelinborten gen Boden hängen.⁴⁰⁶ Als Kopfbedeckung tragen männliche Figuren die Gugel mit gezacktem Brustansatz oder aber auch mit einem bis zum Boden reichenden Zipfel.⁴⁰⁷ Sowohl Männer als auch Frauen tragen Schuhe mit einer sehr langen Spitze. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die modischen Details der beiden Handschriften augenscheinlich miteinander in Einklang stehen.

⁴⁰⁰ Vgl. ebenda.

⁴⁰¹ Vgl. ebenda. Teilweise fehlt – wie in der Wolfenbütteler Handschrift – der Innenbalken des Rahmens, sodass der Tiefeneindruck der Miniatur beeinträchtigt wird. (vgl. auch ebenda)

⁴⁰² Vgl. hierzu auch Roland: 1991, S. 172.

⁴⁰³ Vgl. fol. 44v; vgl. auch Roland: 1991, S. 90.

⁴⁰⁴ Vgl. Kapitel 8, Abb. 1 der vorliegenden Untersuchung.

⁴⁰⁵ Vgl. fol. 55v; fol. 66r; fol. 75; vgl. zur Kopfbedeckung auch Roland: 1991, S. 89.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu auch ebenda.

⁴⁰⁷ Zum Teil wird die Gugel auch vorne zu einem Dreieck verlängert oder aber auch mit gezaddeltem Gesichtsausschnitt dargestellt. Vgl. fol. 30r; fol. 55r; fol. 75v; vgl. auch ebenda.

Doch innerhalb der Darstellung der Schlachtenszenen der Cgm 5 und der Wolfenbütteler Handschriften sind besonders eklatante Gemeinsamkeiten zu erkennen. Die Kopfbedeckung der Kämpfer ist ebenso vielfältig wie die der Wolfenbüttler Handschrift: Topfhelme, Eisenhüte und spitze Helme zum Teil mit Visier wechseln sich ab.⁴⁰⁸ Neben den Helmen tragen die Kämpfer teilweise Kettenhauben. Über ihren Kettenhemden befinden sich ärmellose Obergewänder, die mit einem Gürtel versehen sind. Die Gewänder sind zum Teil gezaddelt. Manchmal sind sie so kurz, dass das Kettenhemd darunter zu sehen ist.

Die Extremitäten werden oft mit eisernem Ellenbogen- und Knieschutz dargestellt. An den Händen tragen die Figuren Eisenhandschuhe. Bewaffnet sind die Kämpfer mit Schwertern. Die Reiter sitzen auf Sätteln, die an der Vorder- und Hinterseite erhöht sind.⁴⁰⁹ Das Zaumzeug der Pferde ist schwarz mit weißen Punkten. Auf fol. 119r bedecken die Pferdedecken mit Sehlöchern den gesamten Kopf und das gesamte Pferd bis zu den Beinen.

Die gesamte Szenerie auf fol. 119r der Weltchronik CGM 5 erinnert an den Kampf König Loys und Willehalms gegen die Heiden auf fol. 10r der Wolfenbütteler Handschrift.⁴¹⁰ Auch die Andeutungen der Bewegung der Pferde und das Kriegsgetümmel ähneln der Kampfszenerie in Runzeval.

Die Korrespondenzen hinsichtlich des Buchschmucks, des Stils der Figuren und der Miniaturen, der Farbgebung sowie der modischen Details lassen ein eindeutiges Nahverhältnis zwischen den beiden Handschriften erkennen. Vor allem der ähnliche Kleidungsstil zwischen den Miniaturen der CGM 5 und der Wolfenbütteler Handschrift unterstreicht die Verbindung der beiden Codices. Letztlich ist damit jedoch wenig über den Entstehungszeitpunkt gesagt, denn die Datierung der CGM 5 ist ebenfalls nicht gesichert. Ein Grund dafür ist der Mangel an stilistischen Vergleichsbeispielen.⁴¹¹ Allein die *Weltchronik* der Fürstlichen Thurn und Taxis'schen Hofbibliothek, Ms. Perg. III, die dieselbe Schrift, einen ähnlichen Figuren- und Modestil und ein Fleuronée, das sogar „demselben Meister zugeschrieben“ wird,⁴¹² aufweist, bietet Ansatzpunkte zur Datierung. Allerdings ist auch der Entstehungszeitraum der *Weltchronik* der Fürstlichen Thurn und Taxis'schen Hofbibliothek nicht genau bekannt. Montag und Schneider gehen von einem Entstehungszeitraum der CGM 5 zwischen 1370 und 1375 aus, führen aber keine stichhaltigen Gründe für diese Ansicht an.⁴¹³ Dies gilt auch für

⁴⁰⁸ Vgl. fol. 126v; fol. 85v; fol. 119r; vgl. hierzu auch ebenda.

⁴⁰⁹ Vgl. fol. 119r.

⁴¹⁰ Vgl. Kapitel 8, Abb. 2 der vorliegenden Untersuchung.

⁴¹¹ Vgl. Roland: 1991, S. 181.

⁴¹² Vgl. ebenda, S. 171.

⁴¹³ Montag / Schneider: 2003, S 58; vgl. auch Brandt (1912, S. 34), der die Handschrift ebenfalls um 1370 datiert.

Becker, der die Entstehung der Handschrift um 1370 ansiedelt.⁴¹⁴ Kessel datiert dagegen die CGM 5 in die 1350er bis 1360er Jahre.⁴¹⁵ Dies macht sie sehr schlüssig am Modestil fest.⁴¹⁶ Eine spätere Datierung schließt sie aus, da „die Röcke der Männer, die noch nicht durchgehend Oberschenkelkurz sind und die Ärmel der Frauen, die mit dem Gelenk aufhören und auch nicht den Langärmel bilden, der sich in den 60er Jahren anfängt durchzusetzen.“⁴¹⁷ Roland verweist hingegen auf einen deutschsprachigen Kalender, der frühestens 1368 entstanden ist⁴¹⁸ und dessen Figurentypus und Modedarstellungen genau die Merkmale aufweist, die Kessel dazu veranlassen, eine Datierung nach 1360 auszuschließen.⁴¹⁹ Da er innerhalb seines stilistischen Vergleichs der Cgm 5 und der Regensburger Handschrift mit dem Kalender zu dem Ergebnis kommt, dass die drei Vergleichsobjekte ähnliche Merkmale aufweisen, setzt er die Handschrift Cgm 5 in den 1360er Jahren an.⁴²⁰

Resümierend lässt sich feststellen, dass die vorliegenden Ergebnisse eine Datierung des Wolfenbütteler Codex in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts sichern. Eine Entstehung in den 1360er Jahren ist jedoch nur unter einigen Vorbehalten möglich: Die Ähnlichkeiten zwischen der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift und der Jans Enikel-*Weltchronik* Cgm 5 lassen zwar den Entstehungszeitpunkt des Wolfenbütteler Codex in den 1360er bis 1370er Jahren vermuten, doch es spricht dagegen, dass die ähnlichen stilistischen Merkmale zwischen dem Kalender und den beiden Handschriften keinesfalls die Argumentation Kessels entkräften. Die Cgm 5 kann zwar nach 1360 entstanden sein. Der Entstehungszeitpunkt könnte sich aber auch bereits vor 1360 befinden. Die Argumentation Kessels besitzt somit teilweise ihre Gültigkeit. Gegen eine feste Datierung in die 1360er Jahre spricht auch, dass der Kalender zwar einen ähnlichen Figurentypus aufweist, aber die Unterschiede im Stil ebenso hoch wiegen: Es handelt sich im Gegensatz zu den Deckfarbenminiaturen um Federzeichnungen, die auch schon aufgrund des Layouts des Kalenders keine Verbindung zu den Miniaturen der Cgm 5 aufweisen.⁴²¹ Der

⁴¹⁴ Becker: 1977, S. 105.

⁴¹⁵ Vgl. Kessel: 1984, S. 100.

⁴¹⁶ „Betrachtet man die auffallenden modischen Einzelheiten des Cgm 5 – kurze Röcke, Schnabelschuhe, Kruseler, Dusing – so kommt als frühestes Datum 1350 in Frage. [...] Von daher erscheint eine Datierung zwischen 1350–60 am wahrscheinlichsten.“ Vgl. ebenda.

⁴¹⁷ Ebenda.

⁴¹⁸ Laut Jerchel (1933, S. 102) ergibt sich der Entstehungszeitpunkt, „weil die Angaben der goldenen Zahl, des Sonntagsbuchstabens, der zwischen Weihnachten und Fastnacht fallenden Tage und Wochen (fol. 11–12) für die Jahre 1368–1405 bestimmt sind.“

⁴¹⁹ Vgl. Roland: 1991, S. 100.

⁴²⁰ Vgl. Roland: 1991, S. 100.

⁴²¹ Roland (1991, S. 181) verweist zwar auf Alwin Schultz, der Nachzeichnungen von Kalender-Illustrationen veröffentlicht hat, die dem Kalender Cgm 32 ähneln und Deckfarbenminiaturen enthalten. Das Original – laut Schultz gehört es zur Ambraser Sammlung (Nr. 103) – ist jedoch nicht auffindbar. (ebenda) Tatsächlich sind sich die veröffentlichten Zeichnungen von Schultz und die Zeichnungen der CGM 32 verblüffend ähnlich: Figurenstil und Modestil sowie die Haare und die Gesichter der Figuren gleichen sich. (Schultz: 1892, Tafel IV) Anders als

Modestil ist zwar ebenfalls ähnlich, doch die Anzahl der Zeichnungen, die Figuren mit Kleidung abbilden, ist derart gering, dass nicht von einem „Reichtum der Modedarstellung“ gesprochen werden kann, sodass auch keine eindeutige Aussage über eine Verbindung der beiden Handschriften gemacht werden kann.⁴²²

Angesichts der bisher fehlenden Vergleichsbeispiele und der bereits gesicherten Ergebnisse erscheint eine Datierung des Wolfenbütteler Codex zwischen 1350 und 1370 angemessen.⁴²³

2.6 Ergebnis

Hinsichtlich der in der Forschungsdiskussion vorgestellten Fragestellungen lässt sich nun Folgendes resümieren: Die stilistischen und realkundlichen Indizien der Miniaturen und der historisierenden Initiale haben ergeben, dass der Wolfenbütteler Codex in die 2. Hälfte des 14. Jahrhundert datiert werden muss. Die Zierranken und der Kruseler beweisen jedoch in keiner Weise eine Datierung der Handschrift in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts, geschweige denn einen Entstehungszeitpunkt um 1360 / 1370.

Der Vergleich zwischen der Münchner *Jans Enikel*-Weltchronik Cgm 5 und des Wolfenbütteler *Willehalm*-Codex offenbart jedoch grundlegende stilistische Gemeinsamkeiten, die auf einen ähnlichen Entstehungszeitraum hindeuten. Die unsichere Datierung der Handschrift Cgm 5 lässt jedoch eine genaue zeitliche Anordnung des Wolfenbütteler Codex nur bedingt zu. Eine temporäre Eingrenzung der Wolfenbüttler Handschrift zwischen 1350 und 1370 erscheint daher gerechtfertigt.

Mit Sicherheit lässt sich aufgrund der Schreibsprache des Textes und der Bildbeischrift sagen, dass die Handschrift in Bayern entstanden ist. Eine direkte lokale Zuordnung zeichnet sich anhand der stilistischen, realkundlichen und schreibschriftlichen Befunde jedoch nicht ab. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Untersuchung des Buchschmucks, der Schrift und der Miniaturen das Ergebnis zulässt, dass es sich um ein höchst anspruchsvolles Gesamtkonzept

Roland (1991, S. 181) besitzen aber m. E. die Nachzeichnungen keine augenfällige stilistische Ähnlichkeit zur Regensburger und Münchener *Weltchronik*. Zwar sind ähnliche Modedetails vorhanden, aber der Figurenstil weicht eklatant von dem der Cgm 5 ab. Doch auch der Umstand, dass sie stilistisch gut zum Kalender CGM oder aber auch zu den beiden Weltchroniken passen, sagt nichts über die Entstehung derselben aus.

⁴²² Anders dagegen Roland (ebenda), der den Reichtum an modischen Details betont.

⁴²³ Eine spätere Entstehung der Handschrift wird erst einmal ausgeschlossen, da Roland darauf hinweist, dass die Weltchroniken der 70er Jahre, wie die *Christherre-Chronik* der Münchner Staatsbibliothek Cgm 4, besonders sparsam in der Darstellung der Mode sind. Das bedeutet jedoch nicht, dass außerhalb der *Weltchronik*-Handschriften keine Handschriften existieren, die in den 1370er Jahren Wert auf modische Details legen. In Hinblick auf die fehlenden stilistischen Vergleichshandschriften erscheint es dennoch logisch, eine spätere Entstehung unter Vorbehalt auszuschließen.

handelt. Der Wolfenbütteler Codex steht zwar hinsichtlich des verwendeten Blattgoldes hinter dem *Willehalm* Codex 2630, in keiner Weise aber was den Buchschmuck und die Bildseiten angeht. Die Ausstattung ist damit mindestens von ebenso hoher Qualität.

Die Analogien zwischen den Initialen, der historisierenden Initialminiatur und dem Miniaturenprogramm lassen auf ein gemeinsames Vorhaben schließen. Die sinkende Qualität in Verbindung mit dem Abbruch des Bildprogramms und dem Vordringen des Miniators hinsichtlich des eigentlichen Textverlaufs unterstützen, dass die Bild- und Textseiten in räumlicher und zeitlicher Nähe entstanden sind.

Die Miniaturen des Wolfenbütteler Codex liefern den Beweis, dass Tiefenräumlichkeit und Perspektivierung und die Überwindung der Flächenkomposition angestrebt wurden. Durch perspektivische Verkleinerung, Schattierung, plastische Figuren und Seiten-, Ober- und Untersicht von Gegenständen streben die Miniaturen einen größtmöglichen Realismus an. Die Miniaturen sind damit weder hinter anderen Werken ihrer Zeit einzuordnen, wie behauptet, noch fehlt ihnen Charakter und Perspektive. Es handelt sich nur nicht um zentralperspektivische Darstellungen. Dennoch versuchen die Miniaturen Flächigkeit zu überwinden, was zugleich beweist, dass keinerlei Verwandtschaft mit dem Wandteppich ‚Darstellung der Liebe‘ besteht. Eine Verortung nach Regensburg ist, was den Wandteppich-Charakter betrifft, damit ausgeschlossen.

Doch was sagt die Bildkomposition über die genannten Ergebnisse hinaus aus? Verweisen visuelle Raumgestaltungen, wie von Schröder und Knapp behauptet, allein auf den Text oder ist der Bildraum Teil einer eigenständigen visuellen Bildbedeutung? Können verbale und visuelle Raumverhältnisse überhaupt eine sinnstiftende und damit kommunikative Funktion besitzen? Und was sagt das über das Verhältnis von verbalen und visuellen Raumordnungen aus? Um diese Fragen adäquat zu beantworten und eine vergleichende Analyse von Text und Bild zu ebnet, müssen zunächst terminologische und methodische Grundlagen der Raum- und Zeichentheorien erläutert werden.

3. Theoretische Grundlagen eines Text-Bild-Vergleichs

Das nun folgende theoretische und methodologische Kapitel dieser Arbeit dient in erster Linie dazu, das begriffliche Instrumentarium bereitzustellen, mit dessen Hilfe die relevanten Fragestellungen erörtert werden können. Gemäß den zuvor eruierten Parametern verfolgt das theoretische Kapitel das Ziel, den Blick für die zu analysierenden Phänomene zu schärfen, die einen Vergleich zwischen Text und Bild ermöglichen können. In erster Linie stellt sich die Frage, was unter dem Begriff ‚Raum‘ verstanden wird, wie sich Räume konstituieren und beschreiben lassen und wie raumtheoretische Kriterien fruchtbar gemacht werden können, um den Text und das Bild als kulturelles Phänomen gebündelt innerhalb eines raumtheoretischen Rahmens zu erfassen, welcher medienübergreifend ist und dennoch beiden Medien und ihrem Potenzial gerecht wird.⁴²⁴ Dabei stehen die Begriffe Raum, Bewegung und Handlung, die sich bereits in den vorherigen Kapiteln als besonders fruchtbar hinsichtlich eines Vergleichs von Text und Bild und hinsichtlich der Generierung von Bedeutung erwiesen haben, im Vordergrund.

Aufgrund der Tatsache, dass das Bild durchaus auch an einen Zeichenaspekt gebunden sein kann und dass sich die vorliegende Untersuchung mit dem aktuellen Leitthema der Visualisierung beschäftigt und wir uns mit der Thematik der Untersuchung, die sich bis in die Antike zurückführen lässt, in einem relativ neuen Forschungsparadigma, der Bildwissenschaft, bewegen, ist es zwingend, den bildwissenschaftlichen Kontext zu erstellen und die Untersuchung in eine interdisziplinäre Bildwissenschaft einzuordnen, deren Erkenntnisse Aufschluss geben über die Verbindung von Text und Bild und über die Möglichkeiten des Mediums ‚Bild‘, Bedeutungen zu konstruieren.

Der Zusammenschluss dieser augenscheinlich disparat anmutenden Theorieelemente kann den Weg bahnen, die Interaktion zwischen der Dichtung Ulrichs und den dazugehörigen Miniaturen zu analysieren und den Mehrwert der Kombination zweier differenzierter Medien zu ergründen.

⁴²⁴ Zu einem übergeordneten Rahmen, mit dessen Hilfe beide Medien zusammengeführt werden siehe auch Manuwald: 2008, S. 17–54. Manuwald (2008, S. 24 f.) stellt in Rückgriff auf Bals und Brysons Verweis auf die Semiotik als „supradisziplinäre Theorie“ die Frage, ob die Semiotik tatsächlich der Lösungsansatz sei, um „frei von Rivalitäten zwischen Text und Bild über die spezifischen Eigenschaften des jeweiligen Mediums transdisziplinär nachzudenken.“ Vgl. auch Bal / Bryson: 1991, S. 176. Trotz verschiedener Problematiken innerhalb der Semiotik kommt sie zu dem Schluss, dass ein sehr allgemeiner Zeichenbegriff als integratives Modell geeignet ist, um die Sinnkonstruktion von bimedialen Kombinationen zu erfassen. Ihre gelungene Analyse gibt ihr recht. Die Untersuchung des Bildersaals und die Forschungsdiskussion zeigen, dass räumliche Strukturen in der Dichtung Ulrichs und Räumlichkeit im Medium Bild die Funktion haben, Bedeutungen in Form einer Zeichensetzung herzustellen. Ob ein weit gefasster Raumbegriff das Potenzial besitzt, die Bedeutungskonstitution im Zusammenspiel von Text und Bild zu ermöglichen, wird im Folgenden zu klären sein.

Der sich daraus entwickelte Theorierahmen wird als Gerüst und Handwerkzeug verstanden und dient maßgeblich der Erforschung der Text-Bild-Relation und des kommunikativen Aspekts von Text und Bild. Dabei wird keinerlei Wert auf Vollständigkeit innerhalb der methodologischen und theoretischen Ansätze, die vorgestellt werden, gelegt. Vielmehr gilt es Methoden, Theorien und Termini zu erklären und zu benennen, die im Rahmen dieser Untersuchung zur Analyse des Wolfenbütteler *Willehalm*-Codex beitragen können.

3.1 Raum – Bewegung – Handlung

„Es ist oft gesagt worden, daß wir in einer Zeit der Synchronie und nicht der Diachronie leben, und ich glaube, daß man in der Tat empirisch nachweisen kann, daß unser Alltag, daß unsere physischen Erfahrungen und die Sprachen unserer Kultur heute – im Gegensatz zur vorangegangenen Epoche der ‚Hochmoderne‘ – eher von den Kategorien des Raums als von denen der Zeit beherrscht werden.“⁴²⁵ Niemand wird bestreiten, dass räumliche Kategorien eine besondere Rolle im Alltagsleben des Menschen einnehmen. Wir leben im Raum, wir gestalten und erschaffen immer wieder neue Räume. Der Raum umgibt uns, und der Mensch erscheint oftmals als Akteur innerhalb eines vorgegebenen Rahmens. Man denke etwa an Wohnräume, urbane Räume und den virtuellen Raum, welcher einen immer größer werdenden Einfluss auf das Alltagsleben des Menschen hat. Der Raum bleibt für den Menschen physische Realität, der ihn umgibt, den er aber zugleich auch immer wieder neu erfindet, kultiviert und erschafft.

Doch der profane Gebrauch räumlicher Begrifflichkeiten und auch die alltägliche Beschäftigung in Räumen und mit Räumen täuschen nur darüber hinweg, dass die Auseinandersetzung mit dem Raum und mit räumlichen Kategorien auf einer trivialen Ebene liegen und keinerlei heuristischen Wert besitzen. Sie bleiben lediglich an der Oberfläche und tangieren weder die Frage, was Raum ist noch wie er sich konstituiert, geschweige denn welche Bedeutungen mit der Konstruktion von Raum verbunden sind.

Tatsächlich scheint die Hinwendung zum Raum, welche die Hegemonie des Zeitlichen, des Linearen überwinden möchte, wie das häufig wiedergegebene Zitat von Jameson beweist, seine Wirkung zu entfalten. Der Raum als theoretisches Konzept hat Hochkonjunktur. Der wissenschaftliche Diskurs über den Raum scheint seinen epistemologischen Höhepunkt erreicht zu haben. Ein bisher nie da gewesenes wissenschaftliches Interesse für räumliche Kategorien

⁴²⁵ Jameson: 1984, S. 60 f.

lässt sich in den verschiedenen Forschungsdisziplinen festmachen und wird innerhalb der geisteswissenschaftlichen Forschungsliteratur deutlich.⁴²⁶

Der Wiederentdeckung des Raums als wissenschaftliche Kategorie und der damit verbundenen Postulierung einer regelrechten „Raumvergessenheit“ entgegnet die Forschung seit den 1980er Jahren mit mancherlei Raumwende.⁴²⁷ So riefen die Sozialwissenschaften den *spatial turn*⁴²⁸ aus, der sich dem Raum allgemein zuwendet und die Vorherrschaft der Zeit abzulösen versucht, während die Kulturwissenschaften, um den aufkommenden Vorbehalten, dass die Wende zum Raum eine Rückkehr in substanzialistische Denkweisen bedeute, den *topographical turn* ausriefen,⁴²⁹ welcher „Fragen zu der Konstruktion von Raum als einem territorialen und historischen Gebilde betont“⁴³⁰. Raum im Sinne des *topographical turns* „ist nicht mehr Ursache oder Grund, von der oder dem die Ereignisse oder deren Erzählung ihren Ausgang nehmen, er wird selbst als eine Art Text betrachtet, dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.“⁴³¹

Im Anschluss führte Stephan Günzel den *topological turn* ein, der „sich nicht dem Raum zuwendet, wie dies dem *spatial turn* nachgesagt wird, sondern sich vielmehr vom Raum abwendet, um Räumlichkeit in den Blick zu nehmen [...]. Eine topologische Beschreibung weist zunächst nicht auf Veränderungen hin, sondern auf Gleichbleibendes.“⁴³² Dabei nimmt sich der *topological turn* der vermeintlichen Grenzen des *topographical turns* an.⁴³³

⁴²⁶ Exemplarisch seien genannt: Schroer: 2012; Günzel: 2009; Maresch / Werber: 2002; Günzel: 2007; Dünne / Günzel: 2011; Döring / Thielmann: 2008; Lechtermann / Wagner / Wenzel: 2007; Schlögel: 2003. Zu den verschiedenen Disziplinen und ihrem Interesse am Raum siehe auch: Bachmann-Medick: 2007, S. 305–317.

⁴²⁷ Zum Thema ‚Raumvergessenheit‘ und ‚Raumversessenheit‘ siehe Geppert / Jensen / Weinhold: 2005, S. 15–49. Neben der Raumvergessenheit ist auch aufgrund der Massenkommunikation, der Verdichtung von Orten, der Abschaffung von Grenzen und der Globalisierung von einem Verschwinden des Raums seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts die Rede. Die Einsicht, dass es sich hierbei um eine Wandlung räumlicher Faktoren handelt und keine Aufhebung des Raums vollzogen wird, fungiert neben der Übermacht des Zeitlichen fächerübergreifend als gemeinsamer Nenner des *spatial turns*. Vgl. auch Döring / Thielmann: 2008, S. 14.

⁴²⁸ Den Begriff ‚*spatial turn*‘ erwähnt der Humangeograph Soja eher nebenbei, nicht im Sinne eines Paradigmenwechsels. Siehe hierzu Döring / Thielmann: 2008, S. 7.

⁴²⁹ Vgl. Dünne / Günzel: 2006, S. 12 f. Im *topographical turn*, von dem Weigel aufgrund der Kritik des Substanzialismus spricht, rücken vor allem die „Praktiken – sozialer wie technischer Art – in den Blick [...], welche zu diesen oder jenem Raumverständnis geführt haben.“ (ebenda, S. 13) Vgl. auch Weigel: 2002, S. 151–165. Des Weiteren sind es die Repräsentationstechniken und -formen, die fokussiert werden. Erstaunlich ist daher auch nicht, dass die Karte zum wissenschaftlichen Gegenstand wird. Vgl. Bachmann-Medick: 2006, S. 299.

⁴³⁰ Günzel: 2008, S. 223.

⁴³¹ Weigel: 2002, S. 155 f.; vgl. hierzu auch Döring / Thielmann: 2008, S. 16. Eine klare Grenzziehung zwischen den verschiedenen *turns* ist jedoch ein schwieriges Unterfangen. So bezeichnen Bachmann-Medick, Döring und Thielmann den *topographical turn* und den *topological turn* als Unterströmungen des *spatial turns*, da sie erst im Zuge der Anfechtbarkeit des *spatial turns* entstanden sind.

⁴³² Günzel: 2008, S. 221 f.

⁴³³ „Bereits im kursorischen Überblick deutet sich an, wo die Grenzen des topographischen Ansatzes liegen: Das Bekenntnis zur historischen Kontingenz würde in der Konsequenz die Preisgabe des minimalen Anspruchs von Wissenschaftlichkeit bedeuten, der darin besteht, das Empirische nicht nur in seinem Aggregatzustand zu registrieren, sondern wiederkehrende, mithin wesentliche Momente zu identifizieren und das Kontingente auf homologe Merkmale hin zu vergleichen.“ Ebenda, S. 224.

Die sogenannte ‚Rückkehr‘ des Raums und die damit verbundene Raumeuphorie und Emphase für räumliche Kategorien gehen also *a priori* mit erheblicher Kritik einher.⁴³⁴ Es wird immer wieder deutlich, dass es sich bei dem *spatial turn* nicht um ein allumfassendes Konzept handelt, sondern vielmehr in den verschiedenen Fachdisziplinen auch verschiedene differenzierte Methoden, Theorien, Raumbegriffe und Fragestellungen kursieren.⁴³⁵ So könnte sich die Vermutung Jörg Dörings und Tristan Thielmanns bewahrheiten, nämlich, dass sich zukünftig herausstellen könnte, dass es nicht den einen *spatial turn* gibt, sondern viele, sich voneinander unterscheidende *spatial turns* existieren.⁴³⁶

Kritisiert werden vor allem die in den letzten Jahrzehnten tatsächlich auffällig häufig ausgerufenen *turns* im Allgemeinen, die immer wieder zur Zielscheibe von Belustigung und Spott werden.⁴³⁷ Dem *turn* scheint aufgrund seiner inflationären Anwendung etwas Pathetisches anzuhaften. Mit dem Kuhn’schen Paradigmenwechsel scheinen diese Wenden nichts gemein zu haben. Auch differieren die Ansichten darüber, was mit dem *spatial turn* überhaupt gemeint ist. Während Soja im *spatial turn* einen *master turn* sehen will, ist für Karl Schlögel der *turn* mehr „die moderne Rede für gesteigerte Aufmerksamkeit für Seiten und Aspekte, die bisher zu kurz gekommen sind“.⁴³⁸

Doch auch in der Verwendung der Terminologien manifestiert sich eine grundsätzliche Undifferenziertheit, welche sich in den zum Teil synonym oder antonym verwendeten Begriffen Topologie und Topographie offenbart, und so für Kritik und Verwirrung sorgt.⁴³⁹ Während Günzel eine Abgrenzung der Topologie von der Topographie anstrebt,⁴⁴⁰ stellt Dünne eine Verbindung zwischen der Topologie, die er als „abstrakte Raumrelationen“ versteht, welche aus der mathematischen Topologie Leibniz’ hervorging, und der Topographie her, die für ihn zwar mit der impliziten Bedeutung des Begriffs und dem gewichtigen Bedeutung des *topos* als „konkreten“ geographischen Raums gebunden ist, aber dennoch den Akzent auf dem Begriff der *graphie* legt, um den konstituierenden Charakter von Orten in der Topographie zu gewichten:⁴⁴¹

⁴³⁴ Vgl. hierzu Döring / Thielmann: 2008, S. 12; siehe auch Lippuner / Lossau: 2004, S. 47–64

⁴³⁵ Vgl. auch Waltl: 2014, S. 149; siehe auch Schroer: 2012, S. 179.

⁴³⁶ Döring / Thielmann: 2008, S. 11. Dieselbe Feststellung findet sich auch innerhalb der Diskussion um den *iconic turn* wieder. Vgl. Kapitel 3.2, S. 122 ff. der vorliegenden Untersuchung.

⁴³⁷ Vgl. Döring / Thielmann: 2008, S. 12 f.

⁴³⁸ Ebenda. Vgl. zu den verschiedenen *turns* in den Kulturwissenschaften und zur Problematik des Großparadigmas Bachmann-Medick: 2006, S. 13 ff.

⁴³⁹ Vgl. auch Günzel: 2008, S. 223; siehe auch Kümmerling / Günzel: 2010, S. 105.

⁴⁴⁰ Siehe hierzu Günzel: 2008, S. 219–237. „Ebenso wie zwischen dem Raum und der Topologie ein Unterschied besteht, gibt es einen Unterschied zwischen Topographie und Topologie.“ (hier S. 223)

⁴⁴¹ Vgl. Dünne: 2008, S. 6–26.

„Im Gegensatz dazu [zu Lotmann] soll hier behauptet werden, dass Topologie nicht ohne Topographie in einem fundierenden Sinn möglich, d.h. nicht ohne mediale Dispositive der Symbolisierung und Operationalisierung von Raum, die ihrerseits wieder mit körperlichen ‚Raumpraktiken‘ im Sinn von Michel de Certeau (1990) zusammenhängen.“⁴⁴²

Ähnliche Akzente legt Borsò, welche das Schreiben und Einkerbten betont, was zugleich die Produktion von Räumen unterstreicht.⁴⁴³ Topologie ist für Borsò, wie es bereits die Begriffe *topos* und *logos* implizieren, die Lehre vom Raum.⁴⁴⁴ Unter Topographie versteht sie dagegen Raumrepräsentationen, welche jedoch eine topologische Grundlage besitzen.⁴⁴⁵ Auch hier ist eine enge Zusammenführung von Topologie und Topographie ersichtlich. Dabei verweist sie selbst auf die Engführung der Begrifflichkeiten und auf die Unschärfe im Gebrauch.⁴⁴⁶ Dieser enge Konnex wird vor allem von Kümmerling und Günzel kritisiert. So unter anderem, wenn sie trotz der Rückführung auf Weigels *topographical turn* in ihren Untersuchungen zu „Kulturellen Topografien“ gleichzeitig von „einer topologischen Wende“ spricht.⁴⁴⁷

Vorrangig wird jedoch ein Rückfall in deterministische und naturalistische Denkweisen bemängelt, die auf eine Gleichstellung von Naturraum und Gesellschaft hinauslaufen, was sich in erster Linie im Ausruf des *topographical turns* manifestiert.⁴⁴⁸ Die damit verbundene

⁴⁴² Vgl. Dünne: 2008, S. 6–26.

⁴⁴³ Vgl. Borsò: 2007, S. 279.

⁴⁴⁴ Ebenda.

⁴⁴⁵ Ebenda.

⁴⁴⁶ Ebenda, S. 280 f.

⁴⁴⁷ Vgl. Kümmerling / Günzel: 2010, S. 105. Nach Kümmerling und Günzel ist die dichotome Struktur zwischen Topographie als vorexistierende Struktur und Topologie als raumerzeugende Praktik, die Borsò von de Certeau übernimmt, „im Vergleich zu Weigel ein vollkommen anderes Verständnis des Topographischen, das weniger von den Kulturtechniken der Raumrepräsentation her entwickelt wird, als vielmehr in Opposition zum Topologischen.“ (hier S. 106.) Laut Borsò / Göring (2004, S. 13 ff.) betont de Certeau „auch terminologisch den Unterschied zwischen beiden: vorexistierende Strukturen, die nach dem mathematisch-geometrischen Modell gedacht werden, nennt er Topografien, letztere, die Praktiken die den Raum erzeugen, sind dagegen Topologien.“ Weiter heißt es aber: „Der geometrisch, durch Opposition strukturierte Raum und damit die Grenze ist für de Certeau – wie für Derrida – das nachträgliche Resultat bestimmter Art von kulturellen Praktiken: Praktiken des Schließens, der Setzung von Grenzen und der Eingrenzung. Betrachtet man die Grenze als Handlung, so entdeckt man eine Vielzahl von Öffnungen, Kontakten, Übergängen.“ (hier S. 20 f.) Damit ist auch der geometrisch-mathematische Raum, unter den die Grenzziehung fällt, ein produktiver und kein ‚vorexistierender Raum‘. Explizit geht Borsò zwar nicht darauf ein, implizit ist dem Gedanken jedoch, dass jede Vorstrukturierung auch eine Raumerzeugung offenbart. Auch aus der Perspektive, dass Borsò (2004, S. 21 f.) vor allem die Konstellation Raum-Subjekt fokussiert, erscheint die Übernahme der Begriffe und Vorstellung de Certeaus durchaus plausibel: „Während geometrische Räume Innen und Außen einseitig trennen, definiert sich der anthropologische Raum durch seine existentielle Beziehung zum Kontext, zum Subjekt und zu den anderen. Phänomenologisch gesehen ist die Erfahrung des Raums für das Ich originär, dass das Ich von Anfang an einem gemeinsamen Raum gebunden ist. Seine Urerfahrung ist die Erfahrung des ‚In-der-Welt-Seins‘ und der Körperlichkeit der Welt als Teil der Erfahrung des Selbst. Gerade darin sieht auch de Certeau die Begründung für die Vielschichtigkeit des Raums.“ Dennoch ist die Kritik Günzels teilweise zulässig. Nicht immer wird deutlich, worin die Differenz zwischen Topographie und Topologie besteht.

⁴⁴⁸ Vor allem die frühe Humangeographie verweist auf eine solche Gleichstellung. Die Sozialwissenschaften scheinen den Geodeterminismus der Humangeographie zu übernehmen. Vgl. Günzel: 2008, S. 220.

Tendenz hin zu einer Aufwertung der materiellen, stofflichen Seite des Raums wird mit Skepsis beobachtet, da sich derartige Darstellungen nicht selten „darauf berufen, dass soziale Praktiken durch räumliche Gegebenheiten beeinflusst, geprägt oder vorstrukturiert seien.“⁴⁴⁹

Problematisch an derartigen raumdeterministischen Ansätzen ist weniger, dass solche Ansätze bereits in den sechziger Jahren „aufgrund ihrer beschränkten Aussagekraft und mangelnden Wissenschaftlichkeit“ aufgegeben wurden,⁴⁵⁰ als vielmehr die Tatsache, dass sie die Sicht auf das Wesentliche behindern und verhehlen: „Durch die Bezugnahme auf Raum wird bei der Erklärung gesellschaftlicher Phänomene nämlich oftmals genau das ausgeblendet, was für die Erklärung dieser Phänomene eigentlich relevant wäre.“⁴⁵¹ Man begibt sich in eine „Raumfalle“⁴⁵², die den Blick auf das Wesentliche, nämlich die sozialräumlichen Praktiken versperrt und eine angemessene Analyse dessen verhindert, was eigentlich Ziel der Untersuchungen sein soll: kulturelle Phänomene, die zur Erschaffung von Räumlichkeiten oder Strukturen beitragen, fallen dabei aus dem Blickfeld. So hebt Schroer besonders hervor, dass nicht allein die soziale Konstruktion von Räumen analysiert werden solle, „sondern auch [...], was der Raum selbst vorgibt.“⁴⁵³ Weiter betont er, dass es daran zu erinnern gilt, „dass es Räume gibt, die Verhalten und Handlungen sowie Kommunikation prägen und vorstrukturieren.“⁴⁵⁴ Als Exempel wählt er die Kirche, in der man langsam geht und den Hut abnimmt.⁴⁵⁵ Zu Recht unterstreicht Günzel, dass solche Räumlichkeiten „beim Betreten meist routinemäßig erschlossen und die damit verbundenen Verhaltensregeln unhinterfragt angewendet werden.“⁴⁵⁶ So sind es oftmals erlernte Verhaltensregeln oder das Wissen um spezifische Verhaltensregeln, die ein bestimmtes Gebaren hervorrufen. Deutlich wird das am Verhalten von Kindern, die in der Kirche ob eines ungezogenen, weil unzulässigen Benehmens

⁴⁴⁹ Günzel: 2010, S. 112.

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 113 f. Vor allem die Geographie reagiert stark polemisierend auf den *spatial turn*. Exemplarisch sei hier auf Hard (2008, S. 263–316) verwiesen, der darauf insistiert, dass der Begriff des Raums im *spatial turn* polysemisch und inflationär verwendet wird und dass er mehr oder minder „altgeographische Trivialitäten“ wiedergibt.

⁴⁵¹ Ebenda, S. 115 f.

⁴⁵² Zu dem Begriff der ‚Raumfalle‘ siehe Lippuner / Lossau: 2004, S. 47–64. Siehe auch Kümmerling / Günzel: 2010, S. 115: „In diesem Sinne weist Pierre Bourdieu (1930–2002) darauf hin, dass Projektionen von Sozialem auf physischen Raum für die sozialwissenschaftliche Betrachtung ‚Fallen‘ darstellen.“

⁴⁵³ Schroer: 2012, S. 178. Zu diesem Beispiel und der Problematik eines naturalistischen und deterministischen Denkens siehe auch Kümmerling / Günzel: 2010, S. 112 ff.

⁴⁵⁴ Schroer: 2012, S. 176.

⁴⁵⁵ Ebenda.

⁴⁵⁶ Günzel: 2010, S. 114. Sicherlich haben Räume eine bestimmte Wirkung auf den Menschen, der sie betritt. Dass es in einer Geisterbahn dunkel ist, hat mit Sicherheit den Grund, Unsicherheit und Ängste beim Besucher zu schüren. Dies beweist jedoch zunächst, dass räumliche Details einen bestimmten Zweck verfolgen und eben keine natürlichen Determinanten sind, die ohne Weiteres Einfluss auf das Verhalten des Menschen haben.

gemaßregelt werden und im Zuge dessen bestimmte Konventionen erlernen und Regeln übernehmen.

Dennoch tendiert die Soziologie zu einem Raumbegriff, der sowohl relationale als auch deterministische Aspekte des Raums begünstigt. So lautet die raumsoziologische Definition von Martina Löw: „Raum ist eine (An)Ordnung sozialer Güter und Menschen an Orten.“⁴⁵⁷ In dieser Definition verbindet sie einerseits ein relationales Raumverständnis, das in der Anordnung im Sinne eines Handlungsmoments zur Geltung kommt, und ein deterministisches, materielles Denken, das in der Ordnung im Sinne einer Strukturierung des Raums, welches Auswirkungen auf die Objekte und Güter hat, zum Ausdruck gebracht wird. Durch die Verknüpfung des sozialen und des materiellen Raums unternimmt Löw den Versuch, die bisher herrschende Dualität beider Raumdefinitionen im Handlungsmoment zusammenzuführen: „Vieles deutet darauf hin, dass Räume nicht nur körperlich erfahren werden, sondern auch auf die Körper zurückwirken, dass Räume also in diesem Sinne nicht nur Bezugspunkt des Handelns oder Produkt des Handelns sind, sondern auch als Institutionen Handeln strukturieren.“⁴⁵⁸

Diese Raumvorstellung hat sich nach Günzel in den Sozialwissenschaften durchgesetzt.⁴⁵⁹ Der materiell-absolutistische Raum ist folglich nicht ganz überwunden. Vor allem Markus Schroer plädiert dafür, dass verschiedene Raumvorstellungen und -begriffe nebeneinander existieren können: „Entscheidend ist vielmehr, dass wir es mit verschiedenen Räumen und damit auch Raumkonzepten zu tun haben [...]. In verschiedenen Kontexten, zu verschiedenen Zwecken, für verschiedene Funktionen herrschen unterschiedliche Raumkonzepte vor.“⁴⁶⁰ Ein allumfassender Raumbegriff wird gar nicht angestrebt.⁴⁶¹

Die Liste der kritischen Stimmen am *spatial turn* ließe sich weiter fortführen. Bedeutsam an der Kritik ist jedoch – neben der generell herrschenden Unsicherheit, die sichtbar wird – vor allem die Tatsache, dass sich mit dem *spatial turn* ein interdisziplinärer Austausch und ein interdisziplinäres kritisches Raumverständnis gebildet hat, welches auch auf Gemeinsamkeiten basiert, die gerade erst durch eine Überprüfung räumlicher Kategorien eruiert werden. Auf die Frage, was Raum ist, und auf die Idee des Raums als Entität wird zugunsten der Vorstellung,

⁴⁵⁷ Löw: 2012, S. 212.

⁴⁵⁸ Löw: 2018, S. 41.

⁴⁵⁹ „Die Vorstellung vom Raum als einer ‚(An)-Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten‘, der durch die Konstruktionsleistung der Akteure sowie von den Akteuren vorgängigen, aber ebenso durch menschliches Einwirken geschaffenen räumlichen Strukturen abhängt, wird von den neueren Ansätzen konsensual geteilt.“ Vgl: Günzel: 2010, S. 201.

⁴⁶⁰ Schroer: 2012, S. 179.

⁴⁶¹ Ebenda.

dass Raum ein Produkt menschlichen Handelns ist, verzichtet. Raum wird weitgehend nicht als euklidischer oder newtonscher ‚Behälter‘ verstanden, sondern in erster Linie als relationaler Raum begriffen.⁴⁶² „Für den *spatial turn* wird nicht der territoriale Raum als Container oder Behälter maßgeblich, sondern Raum als gesellschaftlicher Produktionsprozess der Wahrnehmung, Nutzung und Aneignung, eng verknüpft mit der symbolischen Ebene der Raumrepräsentation (etwa durch Codes, Zeichen, Karten).“⁴⁶³ Der konstruktivistische Raum ist keine absolute, stabile Einheit, die mit Objekten gefüllt wird. Man wendet sich in erster Linie ab von der Idee der persistenten Substanz des Raums und dem Naturdeterminismus, der behauptet, Raum wäre von natürlichen Faktoren abhängig. Vielmehr wird der Raum nach Lefebvres als Produkt sozialer und kultureller Praktiken verstanden.⁴⁶⁴ Für Bachmann-Medick bildet Lefebvres Raumbegriff die Basis für fast alle Ansätze des *spatial turns*: „Es sind also die gelebten, sozialen Praktiken der Raumkonstitution, auch der Ein- und Ausgrenzungen, auf die hin die meisten raumbezogenen Untersuchungseinstellungen im Zuge der Raumwende ausgerichtet sind.“⁴⁶⁵ Raum ist relationaler Raum und sozialer sowie kultureller Bedeutungsträger.

Dem Raum und räumlichen Aspekten ist in den Literaturwissenschaften seit jeher besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden.⁴⁶⁶ Bezeichnenderweise beziehen sich trotz der Fülle an literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten, die Raumdarstellungen analysieren, nur selten Untersuchungen auf konstruktivistische Raumdefinitionen.⁴⁶⁷ Dem Raum als kulturellem Sinnträger und der narrativen Funktion von Räumen wird wenig Beachtung geschenkt:⁴⁶⁸ „Die literaturwissenschaftlichen Untersuchungen des in literarischen Texten dargestellten Raums nun beschränken sich jedoch in ihrer überwiegenden Mehrzahl auf den Versuch, Raum in Typologien zu erfassen, oder ihn als Produkt der dichterischen Einbildungskraft zu

⁴⁶² Dies ist nicht erst seit dem *spatial turn* der Fall. Einsteins Relativitätstheorie hat den euklidischen Raum überwunden und zu einem neuen Verständnis von Raum geführt. Er prägt auch die Bezeichnung des euklidischen Raums als ‚Behälter‘.

⁴⁶³ Bachmann-Medick: 2006, S. 292.

⁴⁶⁴ Vgl. Lefebvre: 2006, S. 330 ff.

⁴⁶⁵ Bachmann-Medick: 2006, S. 291. Günzel (2010, S. 202) wird jedoch – zu Recht – nicht müde darauf aufmerksam zu machen, dass das relationale Modell „nur langsam in empirische Forschungsdesigns“ Einzug hält: „Noch immer wird nicht nach der Herstellung der Räume durch Akteure und ihre Aktivitäten gefragt, und der Raum, in dem sich Soziales abspielt, wird einfach vorausgesetzt.“

⁴⁶⁶ „[...] und zwar lange vor der Proklamation eines *spatial turns*.“ Hallet / Neumann: 2009, S. 16. Nichtsdestotrotz muss man in Hinblick auf den *spatial turn* Abstriche machen: „Und dennoch ist kaum von der Hand zu weisen, dass diese Debatte vor Aufkommen des *spatial turn* in den Literaturwissenschaften nicht mit der gängigen Intensität geführt wurde.“ Frank: 2009, S. 54.

⁴⁶⁷ Siehe hierzu auch Hallet / Neumann: 2009, S. 19.

⁴⁶⁸ Nünning: 2009, S. 34.

beschreiben.“⁴⁶⁹ Fokussiert wird mehr die repräsentative Funktion von Orten in der Literatur.⁴⁷⁰ Dem Raum wird allein eine beschreibende Funktion zugesprochen, welche nicht der Narrativität eines Textes dient, sondern vielmehr dem Realitätssinn des Rezipienten genügen soll. Raum besitzt damit keine tiefere Bedeutung. Dies ist vornehmlich in der Vorstellung verhaftet, dass Beschreibungen „als das atemporale, statische Andere einer zeitlich organisierten, dynamischen Narration“⁴⁷¹ verstanden werden. Narrativität wird damit an Zeitlichkeit festgemacht. Dem Raum scheint die Temporalität zu fehlen, daher kann Raum nicht zur Narration eines Textes beitragen.

Dass Texte Orte beschreiben oder darstellen, die einen gewissen Wirklichkeitsbezug besitzen und Realität simulieren können, ist bekannt. Auch dass Orte Figuren einen Rahmen geben können, um zu agieren, sollte nicht weiter beunruhigen. Doch die Bedeutung und die Funktion räumlicher Details und Beschreibungen liegt in keiner Weise „allein in der Notwendigkeit, den Figuren in narrativen Texten einen *Handlungsort* zu geben“⁴⁷², so wie die Darstellung von Landschaft oder räumlichen Strukturen im Bild eben nicht nur als loses Beiwerk fungiert.

Den Raum in konstruktivistisch-kulturwissenschaftlichen Begriffen zu erfassen und für die Literaturwissenschaften fruchtbar zu machen, um literarische Raumrepräsentationen zu erforschen, findet sich vor allem im Begriff der ‚kulturellen Topographie‘ wieder.⁴⁷³ Anknüpfend an den *topographical turn* Weigels wird Literatur als Kreator von Topographien verstanden.

Dass vor allem der *topographical turn* Weigels so viel Anklang in der Literatur- und Kulturwissenschaft erfährt, ist dem Umstand geschuldet, dass „Topographie als (Be-)Schreibung von Raum“ fungiert.⁴⁷⁴ Das (Be-)Schreiben beinhaltet jedoch nicht allein das Deskriptive räumlicher Kategorien, sondern auch die Produktion von räumlichen Aspekten und Raum. Das im Raum Eingekerbte, das der Begriff der *graphie* impliziert, offenbart die Produktivität literarischer Repräsentationen. Die Gewichtung liegt damit auf dem Raum, der als Schriftstück verstanden wird, weil in ihm etwas ablesbar wird oder aber der Raum selbst

⁴⁶⁹ Urban: 2007 b, S. 89.

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu auch Rose: 2012, S. 39. Dies führt jedoch dazu, dass Räume zur bloßen Kulisse werden und die Funktion des Raums unhinterfragt bleibt. Auch Günzel (2010, S. 202) betont diesen Umstand: „Noch immer wird nicht nach der Herstellung der Räume durch Akteure und ihre Aktivitäten gefragt, und der Raum, in dem sich Soziales abspielt, wird häufig einfach vorausgesetzt.“

⁴⁷¹ Hallet / Naumann: 2009, S. 19.

⁴⁷² Schwarze: 1982, S. 171.

⁴⁷³ Vgl. Böhme: 2007, S. 53–72; vgl. auch Böhme: 2010, S. 107–108.

⁴⁷⁴ Bachmann-Medick: 2006, S. 310. Die Tatsache, dass vor allem die Kultur- und Literaturwissenschaften dem *topographical turn* folgten, verwundert insofern nicht, wenn man bedenkt, dass dieser *turn* eben ein textimmanenter ist. Vgl. zur Rezeption des *topographical turns* in der Literaturwissenschaft Günzel: 2010, S. 105.

lesbar ist⁴⁷⁵: „Graphé ist die Einritzung, Kerbung, das in Stein Gehauene und in den Stein Gehauene, das Eingegrabene, aber auch das Bestimmte und Bezeichnete.“⁴⁷⁶ Topographien lassen sich damit auch unter dem Begriff der Raumkommunikation oder des Raumzeichens erfassen. Erst die Symbolizität von Raumkonstruktionen trägt zur Bedeutungserzeugung und zum Erkenntnisgewinn bei.

Bedeutsam ist vor allem die Vorstellung, dass kulturelle und soziale Ereignisse nicht mit den „natürlich erscheinenden Gegebenheiten des Raums“ in Verbindung gebracht werden.⁴⁷⁷ Die Herstellung von Räumen und Orten in Repräsentationsformen wie literarischen Texten und visuellen Darstellungen, werden als kreativer Akt verstanden. Gerade in der Gemachtheit des Raums zeigt sich auch das Potenzial, das über den Realismus außerfiktionaler Welten hinausgeht.

So sprechen unter anderen Borsò und Görling in Anlehnung an Weigel von kulturellen Topographien und meinen damit „sowohl Beschreibungen von Kultur oder kulturellen Produkten unter einem geografischen, räumlichen oder lokalen Aspekt als auch Analysen der kulturellen Formen, in den die Herstellung von Orten und Räumen entsteht.“⁴⁷⁸

Die „sowohl performative als auch repräsentierende Dimension aller Topographien“⁴⁷⁹ unterstreicht vor allem Böhme: Topographien „sind Darstellungen von etwas, das ist, und das als solches erst in der Darstellung hervorgebracht wird.“⁴⁸⁰

Nach Böhme, der den Begriff der kulturellen Topographie maßgeblich bestimmt hat,⁴⁸¹ bedeutet „Kultur [...] die Entwicklung von Topographien.“⁴⁸² Graphien des Raums sind für ihn nicht allein an die Schrift gekoppelt, sondern auch Architekturen, Infrastrukturen, Bewegungen, Bauwerke und Bewirtschaftungen sind für Böhme mit dem Begriff der Graphie zu erfassen.⁴⁸³

Bewegung bildet für ihn die Basis für die Produktion von Raum.⁴⁸⁴ Raum wird nach erst durch Bewegung ausgerichtet. Die Erschaffung und Aneignung von Raum ist somit zugleich

⁴⁷⁵ Siehe hierzu S. 104 der vorliegenden Untersuchung.

⁴⁷⁶ Böhme: 2007, S. 61 f.

⁴⁷⁷ Weigel: 2002, S. 160; vgl. auch Günzel: 2010, S. 104.

⁴⁷⁸ Borsò / Görling: 2004, S. 8. Für Borsò spielt vor allem die Konstitution des Subjekts im Konnex von Orten und Räumen eine bedeutsame Rolle: „Da die Konstitution des Subjekts nicht unabhängig von der der Orte und Räume ist, schließt eine kulturelle Topografie immer auch die Frage nach dem Subjekt ein.“ (ebenda)

⁴⁷⁹ Böhme: 2007, S. 62.

⁴⁸⁰ Ebenda.

⁴⁸¹ Vgl. Böhme: 2005; vgl. auch Böhme: 2010, S. 107–108.

⁴⁸² Böhme: 2007, S. 61.

⁴⁸³ Ebenda.

⁴⁸⁴ Die Synthese von Raum und Bewegung gilt im Allgemeinen als Bedingung der sozial- und kulturwissenschaftlichen Raumkonzepte. Siehe hierzu Hallet / Neumann: 2009, S. 20.

an physische Aktivität gebunden: „Bewegt sich nichts und bewege ich mich nicht, ist kein Raum.“⁴⁸⁵

Bewegung besitzt jedoch neben einem räumlichen Aspekt auch eine zeitliche Dimension. Ohne Bewegung ist weder Zeit noch Raum denkbar.⁴⁸⁶ Dies wird unter anderem deutlich, wenn von Lichtjahren gesprochen wird. Primär ist der Begriff ‚Lichtjahr‘ zwar ein Längenmaß, sodass er damit eine räumliche Komponente besitzt. Doch Lichtjahre können und werden zugleich in Geschwindigkeit umgewandelt und damit zeitlich erfassbar. Anhand von Bewegung wird Zeit gemessen. Der temporäre Aspekt ist damit nicht minder bedeutsam.

Doch Bewegung bezeichnet vielmehr als reine physische Aktivität in Raum und Zeit. Sie impliziert auch das Moment der Handlung. Unter Erzählungen versteht das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: „Oberbegriff für die Textsortenklasse ‚Darstellung von tatsächlichen oder fiktiven Ereignissen bzw. Handlungen in mündlicher, schriftlicher oder visueller Form.“⁴⁸⁷ Wie Henrike Manuwald erläutert, „impliziert das Charakteristikum, dass ‚Ereignisse‘ oder ‚Handlungen‘ dargestellt sein sollen, dass das Erfassen von Vorgängen in der Zeit das Hauptmerkmal von Erzählungen sei.“⁴⁸⁸ Mit dem Begriff ‚Handlung‘ und dem Begriff ‚Ereignis‘ ist somit auch der Terminus des ‚Vorgangs‘ oder auch der des ‚Fortgangs‘ verbunden. In beiden Begriffen findet sich das Morphem ‚Gang‘ wieder, welches zugleich eine Form der Aktivität darstellt und die Bedeutung ‚Bewegung‘ beinhaltet. Handlung und Bewegung bedingen einander. Wenn Raum und Bewegung zusammenhängen, so sind doch beide somit zugleich an die Zeit gebunden. Zeit und Raum konstituieren damit Handlungen und sind aufs Engste mit dem Begriff der Narration verbunden. Ohne Raum ist Zeit nicht vorstellbar und ohne Zeit und Raum sind Erzählungen nicht denkbar.

Vor allem bei Lotman findet sich ein sehr enger Konnex zwischen Handlung und Raum. Bei Lotman steht das Sujet für den Terminus ‚Ereignis‘.⁴⁸⁹ „Sujethaltig“ – d.h. narrativ – ist ein Text nur dann, wenn in ihm eine Figur die ‚Grenze‘ zwischen zwei ‚semantischen Feldern‘ überschreitet, d.h. zwischen unterschiedlichen Normbereichen, die meist als Handlungsräume dargestellt sind.“⁴⁹⁰ Narrativität wird hier an ein räumliches Moment gebunden. Dabei unterscheidet er nicht zwischen den Künsten.

⁴⁸⁵ Ebenda, S. 60.

⁴⁸⁶ „Bewegung, sowohl als Eigenbewegung, Bewegt-werden wie auch als Wahrnehmung von Bewegung, ist diejenige Kategorie, die Raum und Zeit gleichermaßen konstituiert. Am Unbewegten wären weder Raum noch Zeit zu begreifen.“ Böhme: 2009, S. 196.

⁴⁸⁷ Schmeling / Walstra: 1997, Sp. 516. Zitiert nach Manuwald: 2008, S. 37.

⁴⁸⁸ Manuwald: 2008, S. 37.

⁴⁸⁹ Vgl. Lotmann: 2008, S. 536.

⁴⁹⁰ Braungart / Fricke / Grubmüller: 2007, S. 545.

Damit steht außer Frage, dass sich das Bild allein im Raum verwirklicht. Visuelle Darstellungen können Geschichten erzählen. Jeder, der schon einmal einen Comic gelesen hat, wird dies bestätigen. Bilder sind sowohl an räumliche als auch an zeitliche Aspekte gebunden. Temporäre Aspekte können also nicht allein in der Linearität von Texten gegeben sein.⁴⁹¹ Zeitliche Strukturen werden auch anhand kompositorischer Raumdetaills dargestellt, die in Form von Raumsemantiken Bedeutungen konstruieren und gleichzeitig narrativ sind, da Zeitstrukturen in der bildinternen Ordnung ablesbar sind, so unter anderem, wenn im Bild Bewegungslinien von Figuren zu erkennen sind, z. B. durch Darstellung von Wegen, Wegmarkierungen oder durch Beinbewegungen. Auch pluriszenische Bilder, die eine Folge von Handlungen innerhalb eines Bildes darstellen und aufgrund ihrer Sukzessivität eine zeitliche Abfolge implizieren, können narrativ sein. Narrative Darstellungsverfahren sind damit aber auch immer an einen Rezipienten gebunden, der diese aufspürt, deutet und weiterverfolgt, bis ein kohärentes Ganzes entsteht, das sinnvoll erscheint.

Raum im Bild ist jedoch nicht allein in der Tiefenräumlichkeit zu finden. Auch flache Bildzeichnungen, die keine Tiefenstruktur besitzen und denen die Dreidimensionalität zu fehlen scheint, zeichnen sich durch Räumlichkeit aus: „Raum ist – in der einen oder anderen Form – das Apriori aller Bilder.“⁴⁹² „Geometrische Figuren sind notwendig räumlich, insofern sie anschaulich gemacht werden. Selbst wenn sie nur flächig sind, können sie als Beschreibung zweier Raumdimensionen betrachtet werden.“⁴⁹³ Die Zentralperspektive, in der mithilfe eines Fluchtpunkts, über den ein real anmutender Raum geschaffen wird, der Blick reglementiert wird, ist gerade nicht die einzige Option, um Raum oder Räumlichkeit zu erschaffen.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Dabei ist im Begriff ‚Linearität‘ Räumlichkeit mit inbegriffen, z. B. ein Vorher und Nachher. Beide können zeitlich, aber auch räumlich erfasst werden.

⁴⁹² Günzel: 2009, S. 69.

⁴⁹³ Günzel: 2012, S. 16.

⁴⁹⁴ Zur Entdeckung der Zentralperspektive im Mittelalter siehe Büttner: 2003, S. 17–36. Zur Unterscheidung von ‚flachen‘, polyperspektivischen und zentralperspektivischen Bildern siehe auch Wenzel: 2009 a, S. 19–38. Zur wertenden Unterscheidung jüngerer Zeit zwischen ‚flachen‘ Bildern und Darstellungen mit einer Tiefenstruktur siehe auch Kwastek: 2005, S. 149 ff. Für Kwastek ist es vor allem die Architektur im Bild, die nicht nur narratologischen Konzepten dient, sondern mit deren Hilfe zugleich ab dem 14. Jahrhundert Bildtiefe erzeugt wird. Um dies zu beweisen, stellt sie Pietro Cavallinis Mosaik aus dem 13. Jahrhundert Pietro die Giovanni d’Ambrogios ‚Geburt des heiligen Nikolaus‘ aus dem 15. Jahrhundert gegenüber. Während bei Letzterem eine Tiefenräumlichkeit durch architektonische Details wie Säulenjoche, Bodenfläche und die Positionierung der Figuren angestrebt wird, dient bei Cavallini Architektur „lediglich dazu, die Geburt als in einem Gebäude stattfindend zu bezeichnen, ohne die Handlung tatsächlich räumlich beherbergen zu wollen. Es geht um Ikonographie und Komposition der Bildfläche, aber nicht um Raumgestaltung.“ (hier S. 152) Nach Kwastek dient noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts Architektonisches im Bild „als zeichenhafter Hinweis auf die Lokalisierung der Szene sowie zur zweidimensionalen Gliederung der Bildfläche. Im 14. und 15. Jahrhundert begann man zur Gliederung der dargestellten Szene zunehmend die Bildtiefe zu nutzen.“ (ebenda) Das hängt im Wesentlichen mit dem Verständnis von Raumgestaltung zusammen. Einerseits wird nicht ganz deutlich, was Kwastek mit Raumgestaltung meint. Begreift man flächige Bilder als zweidimensionalen Raum, implizieren diese ohnehin eine bestimmte Art von Räumlichkeit, nämlich eben eine nicht durch Tiefe gekennzeichnete. Dies führt jedoch

Der mittelalterliche Bildraum, der nicht zentralperspektivisch ist, gerät jedoch nur zu oft in den Hintergrund und wird oftmals zugunsten zentralperspektivischer Darstellungen vernachlässigt, was nicht zuletzt mit einer Stilkritik einhergeht, welche der Zentralperspektive einen höheren Stellenwert beimisst.⁴⁹⁵ Geht man jedoch von der symbolischen, relationalen und sozialen Herstellung von Raum aus, so besitzt jeder Bildraum eine spezifische Räumlichkeit, die auf einer Sinnkonstruktion beruht. So entstehen in und durch Bilder Erzählräume.⁴⁹⁶ Diese können nach Kemp in Form von Beziehungsgeflechten Bedeutungen generieren: „Erzählraum wird durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen konstituiert [...]“.⁴⁹⁷ Raum wird damit einerseits an Körper gebunden. Andererseits generieren die internen Bildfelder und die Gegenüberstellung dergleichen Bedeutungen, welche als Erzählungen zutage treten. „Diese Tendenz betrifft das System der Malerei als Ganzes. Sie führt dazu, dass das spezifische Gewicht des einzelnen Bildfeldes zunimmt.“⁴⁹⁸ „Bildhandlung stellt sich als Austausch zwischen und von Räumen dar.“⁴⁹⁹ Dem Bildganzen und der Simultanität von visuellen Kunstwerken, welchen bis heute besondere Bedeutung zugesprochen wird, weil sie als genuine Bildkriterien gelten und einen fundamentalen Gegensatz zur Linearität der Schrift sowie ihrer Erfassung als sukzessiven Akt kennzeichnet, setzt Kemp damit interne Bildstrukturen gegenüber. Das Bild wird in verschiedene Substrukturen unterteilt, sodass das Bildganze nur mittels seiner Teile erfassbar wird und eine Bedeutung erhält. Die Deutung des Bildes hängt also im Wesentlichen von der bildinternen Organisation ab, die, um Sinn zu generieren, erst aufeinander bezogen werden müssen.

unvermeidlich zu einer bestimmten Raumgestaltung. Andererseits existiert auch bei Cavallini eine Art Tiefenstruktur, die aufgrund von Raumdetails entsteht. So stehen hinter der auf dem Bett sitzenden und sich ausruhenden Anna zwei Frauen, die ihr einen Krug und eine Schale mit Nahrung anbieten. Hinter diesen beiden Figuren ist ein Türrahmen erkennbar, zwischen dem ein Tuch als Sichtschutz gespannt ist, das den Blick in Annas Zimmer verhüllen soll und als Tür fungiert. Das Tuch bedeckt jedoch nicht den ganzen Türrahmen. Es scheint so, als würde eine der Frauen das Tuch beiseiteschieben, um den Eintritt in den Raum zu gewährleisten, sodass man davon ausgehen kann, dass die Damen durch die Tür gekommen sind und sich dahinter ein weiterer Raum befindet, auch wenn dieser Raum nicht sichtbar ist. Neben der Tatsache, dass durch das Hintereinander von Figuren, Mobiliar und Raumstruktur eine gewisse Tiefenräumlichkeit entsteht, ist auch dieses Bild narrativ, da erst durch räumliche Strukturen die Handlung erkennbar wird. An dieser Stelle von einer nicht räumlichen Beherbergung der Handlung zu sprechen, untergräbt das durch räumliche Strukturen hergestellte Sinnpotenzial. Denn erst die räumlichen Strukturen beinhalten die Zeitlichkeit der visuellen Darstellung. Das aufgehaltene Tuch verrät den Bewegungsmoment und damit das Nacheinander eintreten der Frauen, die aus einem Nebenraum kommen, um Anna, die durch die Geburt Marias erschöpft ist, Nahrung und Wasser anzubieten.

⁴⁹⁵ Vor allem Panofskys Aufsatz (1998, S. 689) zur Perspektive führte zu einer wertenden und einseitigen Sicht auf den Raum, auch wenn dies nicht bezweckt wurde: „Allein wenn die Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment.“

⁴⁹⁶ Diese Aussage ist angelehnt an den Satz Kemps, dass um 1300 „für und durch Bilderzählungen Räume eingerichtet werden.“ Kemp: 1996, S. 9.

⁴⁹⁷ Ebenda.

⁴⁹⁸ Ebenda.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 14.

Diese differenzierten Teilaspekte eines Bildes erscheinen damit als kommunikativer Akt, der rezeptiv erschlossen werden muss und dessen Teilaspekte gegenübergestellt, ausgelotet und zusammengeführt werden müssen, um Sinn zu generieren. Die Ordnung eines Bildes ist in erster Linie mit dem Sichtbarmachen von Bedeutungen verbunden. Raum besitzt damit „kommunikative Funktionalität“ im Rahmen eines kommunikativ erzeugten und verwendeten Raums.⁵⁰⁰

Die Narrativität von Raumstrukturen ergibt sich eben dadurch, dass Räume durch kulturelle, soziale oder symbolische Handlungen entstehen und dass räumliche Ordnungen bestimmte Kausalzusammenhänge erzeugen, die ihrerseits wieder erzählerisch sein können. Das Erzählerische von Bildern oder Bilderfolgen ist jedoch nicht ohne eine zeitliche Dimension zu denken: Raumstrukturen „tragen nur dann zur Narrativität eines Bildes bei, wenn ein situativer Kontext oder eine logische Zuordnung, aus der sich ein zeitlicher Vorgang ableiten lässt, bereits gegeben ist.“⁵⁰¹

Bei Bilderfolgen ist ein zeitlicher Aspekt bereits durch die Serialität gegeben. Wie jedoch Zeit und Raum in den Miniaturen und in der Miniaturenfolge geformt werden und dadurch Handlungen generiert werden, muss anhand des Codex analysiert werden.

Hinsichtlich der vergleichenden Analyse von Text und Bild lässt sich nun Folgendes resümieren: Das Verfahren der Raumgestaltung oder Raumdisposition in Texten und Bildern besitzt einen funktionalen Wert. Orte werden nicht allein als eine die Figuren umgebende Gestaltung verstanden, sondern als Bedeutungsträger. Dabei sind vor allem Handlungen maßgeblich an der Produktion von Räumen beteiligt. Diese Ansätze lassen sich sowohl für literarische Texte als auch für Werke der bildenden Kunst produktiv machen. Der Raum ist ein Produkt sozialer, kultureller und symbolisierender Prozesse und besitzt eine narrative und sinnstiftende Funktion. Ein Ausdruck eines derartigen Verfahrens sind Text und Bild. Text und Bild sind kulturelle Sinnträger, die auf symbolische Ordnungen verweisen. Räumliche Konstellationen in Bildern und Texten lassen sich damit als kulturelle Topographien beschreiben. Diese gilt es zu erkennen und die daran ablesbaren Aussagen über die damit in Zusammenhang stehenden kulturellen Praktiken und Vorstellungen zu entziffern, welche wiederum bestimmte Interpretationen zulassen. Sieht man davon ab, dass Borsò trotz der Verwendung des Begriffs der ‚kulturellen Topographie‘ lieber von einer topologischen Wende

⁵⁰⁰ Zur „kommunikativen Funktionalität“ siehe Miggelbrink: 2009, S. 185 ff. Miggelbrinks Interesse konzentriert sich vor allem auf Bilder des Erdraums und damit in erster Linie auf Bilder, die ihre Verwendung in den Massenmedien finden.

⁵⁰¹ Manuwald: 2008, S. 45.

spricht, so ergibt sich doch ein sehr weitgefasster theoretischer Begriff, der aufgrund seiner Weitläufigkeit vielfach und flexibel anwendbar ist.⁵⁰² Topographien sind somit keine natürlichen Erscheinungen, sondern stets Raumtechniken, „durch die sich Kulturen verkörpern, abgrenzen, stabilisieren und [...] ihren symbolischen Austausch organisieren.“⁵⁰³ Es gilt also vornehmlich die Verortung der Kultur und die Raumkerbungen in den Mittelpunkt zu rücken, die Böhme, aber auch Görling und Borsò mit dem Begriff der ‚kulturellen Topographie‘ umschreiben. Text und Bild sind kulturelle Produkte, die raumtheoretisch analysiert werden können, und zugleich kulturelle Formen, in denen Orte und Räume erschaffen werden.

Dies führt jedoch zur Frage nach dem Wesen des Ortes und dem Wesen des Raums. Wie bereits anhand der Analyse im ersten Kapitel dieser Untersuchung dargestellt, unterscheiden sich Ort und Raum grundlegend voneinander.⁵⁰⁴ Nach de Certeau ist der Raum „ein Resultat von Aktivitäten“⁵⁰⁵, während der Ort „eine momentane Konstellation von festen Punkten“⁵⁰⁶ ist. Die markante Differenz zwischen Orten und Räumen lässt sich am besten mit den Begriffen Standorten und Handlungsräumen erklären. Während Erstere eine bereits bestehende Struktur und Stabilität aufweisen, sind Letztere mit einem Handlungspotenzial verbunden, das durch Bewegung und Aktion bestimmt wird.

Assmann dagegen unterscheidet in erster Linie zwischen dem Ort, der sich eher Vergangenen widmet, und dem Raum, der zukunftsgerichtet ist.⁵⁰⁷ Geschichte manifestiert sich damit in Orten. Dabei unterlässt sie es jedoch, die Durchlässigkeit beider Formen zu unterstreichen, die de Certeau anhand seines Beispiels der Alltagspraktiken, in diesem Fall der Erzählung, macht: „Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“⁵⁰⁸ Prinzipiell haben wir es hier in jedem Fall nicht mit festen Strukturen zu tun, vielmehr sind auch Orte vom Wandel betroffen. Symbolische und kulturelle Prozesse bewirken, dass sich Orte in Räume transformieren und Räume zu Orten werden können.

Dass der Raum das Produkt sozialer oder kultureller Handlungen ist, scheint sich durchgesetzt zu haben, „aber nicht dass, sondern wie ‚Raum‘ sozial und temporal konstruiert

⁵⁰² Vgl. Borsò / Görling: 2004, S. 8; vgl. auch S. 106 und S. 111 des vorliegenden Kapitels dieser Untersuchung.

⁵⁰³ Böhme: 2007, S. 64.

⁵⁰⁴ Siehe hierzu Kapitel 1.1, S. 6 f. der vorliegenden Untersuchung.

⁵⁰⁵ de Certeau (1980): 2008, S. 345.

⁵⁰⁶ ebenda.

⁵⁰⁷ Assmann: 2009, S. 17.

⁵⁰⁸ de Certeau (1980): 2008, S. 346. Assmann (2009) unterlässt auch den Hinweis auf de Certeau. Im Grunde ließe sich die Unterscheidung zwischen Zukunft und Vergangenheit auch in die Begriffe ‚Handlung‘ und ‚Struktur‘ überführen. Wenn sie erklärt, dass ‚Raum‘ etwas ist, was konstruiert und gestaltet werden kann, demgegenüber ‚Ort‘ bereits eine Gestaltung und Nutzung erfahren hat (ebenda, S. 15 f.), so impliziert ‚Raum‘ das Moment der Handlung und ‚Ort‘ das der Strukturiertheit.

wird, ist die unabgeholte Herausforderung.⁵⁰⁹ Texte und Bilder erschaffen Räume und Orte im Wie.⁵¹⁰

Letztlich ist somit von besonderer Bedeutung, wie räumliche Strukturen Sinn erzeugen, welche Bedeutung beziehungsweise welcher Mehrwert damit einhergeht und damit auch welche kulturellen und symbolischen Ordnungen Räume konstituieren. Räume werden in erster Linie als Handlungsräume verstanden, in denen agiert wird, die durch Bewegung erschaffen werden und die aufgrund von Semiotisierung und kultureller Prozesse instabil, ergo formbar und wandelbar sind.

Dessen ungeachtet bleibt jedoch die Frage nach dem Umgang mit der Materialität des Raums offen und umso virulenter, je deutlicher die Auswirkungen von Räumen auf das menschliche Handeln formuliert werden. Erschaffen räumliche Gegebenheiten und die Materialität des Raums soziale Ordnungen und besteht eine Wechselwirkung zwischen Raum und sozialer sowie kultureller Realität? Wenn Raum erst durch menschliches Handeln hervorgerufen wird, wenn räumliche Strukturen und Arrangements auf die soziale und symbolische Ordnung der Kultur hinweisen und im Raum kulturelle Phänomene ablesbar sind, so ist Raum das Resultat symbolischen Handelns und nicht umgekehrt: „Die Grenze ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.“⁵¹¹ Räume erhalten ihre sinnstiftende Funktion durch symbolische Prozesse. Die mit Sicherheit existierende physisch-materielle Realität von räumlichen Ordnungen ist jedoch nicht der Maßstab, nach dem gemessen wird:

⁵⁰⁹ Berking: 2010, S. 391. „Wenn die analytische Aufmerksamkeit auf die räumliche Dimension von Klassifikationen, Weltbild-Strukturen, Deutungsschemata und Identitäten zielt, wird zwangsläufig auch die zeitliche Dimension ihrer Geltung thematisch.“ (ebenda)

⁵¹⁰ Vgl. dazu auch Störmer-Caysa: 2011, S. 5: „Denn eine Erzählung kann nicht nur über beides [Raum und Zeit] sprechen, sondern sie kann das Behandelte zugleich in ihrer Faktur, im Wie der erzählten Geschichte, mitabbilden. Sie müsste auch dann zu Zeit und Raum Stellung nehmen, wenn sie das nicht wollte, denn sie erschafft notwendig eine erzählte Welt, in der es Raum und Zeit gibt. [...] Die Grundüberzeugung einer Epoche über Zeit, zum Beispiel ihre heilsgeschichtliche Auffassung, und über Raum, zum Beispiel die Annahme, daß er als geschaffener endlich sein müsse, werden in theoretischen Erörterungen klar artikuliert, während sie in Erzählungen nur einen Vorstellungshintergrund bilden, den spätere Rezipienten sich zum rechten Verständnis erschließen müssen.“ Ich schließe mich der Tatsache an, dass Erzählungen, aber damit auch Bilderzählungen, Zeit und Raum erschaffen. Auch dass eine Stellungnahme mit einer klaren Aussage über eine bestimmte Sache nicht mit Erzählungen und im vorliegenden Fall auch nicht mit Bildern gegeben ist, ist m. E. richtig. Und darin liegt auch die Schwierigkeit einer Analyse von räumlichen Kategorien, nämlich die Bedeutungskonstitution über symbolische Ordnungen, die es erst zu entziffern gilt. Eben dies mag der Grund gewesen sein, dass Raumgestaltungen und Naturdarstellungen lange Zeit als bloßes Beiwerk ohne inhaltlichen und narrativen Wert verstanden wurden. Dennoch mutet Störmer-Caysas (ebenda, S. 6) Ansatz zu zeigen, „was mittelalterliche Autoren, wenn sie denn eine Schulbildung genossen haben, allenfalls hätten wissen und mitdenken können, ohne zu behaupten, daß sich auch nur ein einziger aus diesem Fundus bedient habe“, etwas befremdlich an, verweist sie doch selbst darauf, dass ein Nachweis der Schulbildung nicht erbracht werden kann. Letzten Endes haben die folgenden fruchtbaren Interpretationen von Raum- und Zeitstrukturen im höfischen Roman auch ohne aristotelisches und augustinisches Gelehrtenwissen ihre Berechtigung.

⁵¹¹ Simmel: 1968, S. 467.

In diesem Sinne sind etwa die Sahara, das Burgenland oder Niedersachsen *Räume von Bedeutungen*, deren symbolische Gehalte nicht von ihrer physischen Materialität bestimmt sind, sondern Produkte kultureller Zuschreibungen sind. Versucht man, diese symbolischen Gehalte abzuziehen, so stellt man fest, dass nichts übrig bleibt, was von Bedeutung wäre [...].⁵¹²

Unter dem Aspekt bleibt auch nicht viel übrig, was eine bestimmte Auswirkung auf den Betrachter hätte. Im physischen Raum manifestieren sich in der Tat Machtverhältnisse und soziale und kulturelle Wirklichkeit, die mit Sicherheit bestimmte Auswirkung auf den Menschen haben. Doch die Frage nach der Materialität des Raums, die wie aus dem Nichts Bedeutungen streut und den Menschen im Raum zu bestimmten Handlungen drängt, erscheint aus dieser Perspektive nicht unbedingt zwingend. Der starre Container-Raum, in dem kulturelle Setzungen festgeschrieben sind und in dem der Mensch nicht mehr als Akteur agieren kann, sondern als bloßes ohnmächtiges Objekt den bestehenden Gegebenheiten ausgeliefert ist, erscheint aus der kulturellen Perspektive indiskutabel, denn

wenn [...] unter Kultur das gesamte Ensemble von Elementen, Zeichen, Codes oder Symbole verstanden wird, mittels derer Individuen in einem sozialen Kontext verbal und nonverbal kommunizieren, dann ist auch ein solcher Begriff von Raum obsolet. [...] Kultur ist dann als Kommunikationsraum zu verstehen, in dem durch die Setzung oder Verwerfung von Elementen Lebenswelten und Machtverhältnisse ausverhandelt werden.⁵¹³

Der Containerraum ist nicht zuletzt mit dem Gedanken, dass „Kultur die Entwicklung von Topographien“⁵¹⁴ ist, nicht zu vereinbaren.

Dennoch ist der absolutistische Raum in Form von Gewalt- und Machtausübungen in der *Arabel* Ulrichs, die sich in territorialen Konflikten, in religiösen Differenzen, in der Gegenüberstellung von Christen und Heiden, im Innen und Außen und zugleich auch im Errichten von Grenzen manifestieren, durchaus von Bedeutung. Der Behälter-Raum kann den Blick für Machtphänomene schärfen, „da sie auf Herrschaft, Gewalt und Zwang verweisen.“⁵¹⁵ Hierbei spielt vor allem die Wirkung von Raumkonzepten auf das Verhalten eine Rolle. Macht erweist sich daher aber zugleich selbst als Produzent von Räumlichkeiten.

⁵¹² Lossau: 2009, S. 43.

⁵¹³ Csáky / Leitgeb: 2009, S. 8.

⁵¹⁴ Böhme: 2007, S. 61.

⁵¹⁵ Günzel: 2010, S. 202.

Nichtsdestotrotz sind auch hier die Grenzen zwischen absolutistischem und relationalem Raum durchlässig. Foucault bringt dies auf den Punkt, wenn er erläutert, dass die Macht das Subjekt produziert, welches sich den Machtverhältnissen unterwirft, aber dennoch gleichzeitig Handelnder ist und damit wiederum kraft seines möglichen Handelns Auswirkungen auf die Macht besitzt.⁵¹⁶ Machtkonstellationen sind disziplinierende Instanzen, die sich als Produzenten von Räumlichkeiten erweisen. Zugleich erweist sich die Macht jedoch als Produzent des Widersetzers.⁵¹⁷ Das Subjekt findet sich somit zwischen dem absolutistischen Raum, der vorgegebenen Struktur des Raums, und dem sozialen Raum, dem Handlungsraum, wieder.

Gewalt und Zwang und die Ausübungen dergleichen deuten jedoch zugleich auf eine Hierarchisierung hin. Macht und die damit verbundene Hierarchisierung schaffen sowohl territoriale als auch soziale und kulturelle Grenzen. Erst die Grenze erlaubt es, Räume voneinander zu trennen.⁵¹⁸ Dies impliziert, dass es viele verschiedene Räume gibt. Räume, die sich über die Beziehung zu anderen Räumen definieren.⁵¹⁹ Räume besitzen damit immer auch einen relationalen Wert.

Bei näherer Betrachtung erscheint damit ein offener Umgang mit verschiedenen Raumbegriffen für einen Vergleich verschiedener Medien durchaus nützlich: „Die Regel besagt, dass man niemals bloß ‚theoretisieren‘, sondern dem Objekt stets die Möglichkeit geben soll ‚Widerworte zu geben‘.“⁵²⁰ Um dem Objekt, der Wolfenbütteler Handschrift, die Möglichkeit zu geben, sich zu widersetzen, eignet sich ein derart offener Ansatz, der nicht voreingenommen spezifische Strukturen aufsucht. Innerhalb der konkreten Analyse von Text und Bild besteht so nicht die Gefahr, dass allein eine Theorie favorisiert wird, die zwar durchaus wegweisend sein kann, aber einen eingeschränkten Blick fördert, der den Sinn für das Wesentliche behindert. Daneben können derart offen gehaltene Definitionen, die keine fest definierten Grenzen aufweisen, in ihrer Allgemeinheit und Flexibilität den gemeinsamen Vergleich von Text und Bild ebnen.

So finden sich auch abseits konstruktivistischer Raumtheorien in den Literaturwissenschaften Anregungen zu der Frage nach symbolischen und kulturellen Ordnungen in Texten und Bildern. Nach Hallet und Neumann ist die Tradition der Analyse

⁵¹⁶ Vgl. auch Urban: 2007 b, S. 64.

⁵¹⁷ Ebenda.

⁵¹⁸ Ebenda, S. 51.

⁵¹⁹ Ebenda, S. 49.

⁵²⁰ Bal: 2002, S. 18. Zitiert nach Urban: 2007 b, S. 105.

räumlicher Kategorien in der Literaturwissenschaft vor allem mit den Namen Cassirer, Lotmann und Bachtin verknüpft:

Alle drei entwerfen ästhetische Raummodelle, an die die gegenwärtigen Theorien und Verfahren der literaturwissenschaftlichen Raumforschung gewinnbringend anknüpfen können. Gemeinsam ist den drei Raummodellen, dass sie ihre Untersuchungen zu ästhetischen Räumen in der Literatur in übergreifenden Kulturmodellen verorten und damit die Verflechtung literarischer Raumpraktiken mit kulturellen Praktiken und Mentalitäten, mit sozialen und politischen Rahmenbedingungen in den Blick rücken.⁵²¹

Für Cassirer ist die „Sinnfunktion das primäre und bestimmende, die Raumstruktur das sekundäre und abhängige Moment.“⁵²² In Raumorganisationen sind für ihn bestimmte kulturelle und soziale Praktiken eingekerbt. Raumstrukturen sind damit Funktionsträger. Sie besitzen einen Wert, der über die ordnende Raumorganisation hinaus auf eine symbolische Ordnung verweist.⁵²³

Für den Strukturalisten Lotmann besitzen literarische Topologien ebenso eine über sich hinausweisende symbolische Bedeutung:

Die Begriffe hoch – niedrig, rechts – links, nah – fern, offen – geschlossen, abgegrenzt – nicht abgegrenzt, diskret – ununterbrochen erweisen sich als Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt und erhalten die Bedeutung: wertvoll – wertlos, gut – schlecht, eigen – fremd, zugänglich – unzugänglich, sterblich – unsterblich und dergleichen mehr.⁵²⁴

Räumliche Relationen können nach Lotmann bestimmte Werte, Normen und Regeln vermitteln, deren räumliche Voraussetzungen, wie bei Cassirer, eine sekundäre Rolle spielen. Räumliche Relationen stellen „Material für den Aufbau von kulturellen Modellen“ dar.⁵²⁵ Dies müssen nicht bestehende Ordnungen und Regeln sein, die sich im Raum offenbaren. Gleichwohl besteht für das literarische Werk als „sekundäres modellbildendes System“⁵²⁶ die Möglichkeit, herrschende Strukturen und Werte umzuwandeln.⁵²⁷ Repräsentation bedeutet damit nicht das alleinige Abbilden, sondern zugleich das Kreieren von Kulturmodellen.

⁵²¹ Hallet / Neumann: 2009, S. 16.

⁵²² Cassirer: 2008, S. 494.

⁵²³ Siehe hierzu auch Kapitel 1.3, S. 52 der vorliegenden Untersuchung.

⁵²⁴ Lotmann (1970): 2008, S. 530.

⁵²⁵ Ebenda.

⁵²⁶ Zum Begriff des ‚sekundären modellbildenden Systems‘ siehe Lotmann: 1972, S. 22 ff. Lotmann versteht unter diesem Begriff ein semiotisches System, welches in Bezugnahme von räumlichen Faktoren ein modellhaftes Weltbild entwirft.

⁵²⁷ Vgl. hierzu auch Hallet / Neumann: 2009, S. 17 f.; siehe auch Lotmann: 1972, S. 423.

Der literarische Raum und der ikonische Raum – also mediale Räume im Allgemeinen – werden an dieser Stelle von dem Wissen bestimmt, dass ihre Raumstrukturen semantisch aufgeladen sind und daher an ihnen bestimmte Werte, Ideologien und symbolisch-kulturelle Phänomene ablesbar sind. „Raum ist das Medium des Ordners und Orientierens, durch das den Dingen ein Ort (Position) und eine Beziehung zugewiesen werden kann.“⁵²⁸ Raum besitzt somit einen verweisenden Aspekt.⁵²⁹ Der Raum ist symbolischer Natur.⁵³⁰

Wenn jedoch von Semiotisierung und symbolischen Ordnungen gesprochen wird, so sind diese Aussagen unabdingbar mit dem Begriff des Zeichens verbunden. Dass Texte aus Schriftzeichen bestehen, wird wohl niemand bestreiten wollen. Doch sind visuelle Darstellungen Zeichen, und kann ein Zeichenbegriff die Analyse von Text und Bild voranbringen?

Der Zeichenaspekt von bildlichen Darstellungen wird gegenwärtig in der Bildwissenschaft diskutiert. Die Bildwissenschaft fragt nach der Funktion von Bildern und nach dem historischen Wissen, das Bilder vermitteln. Gleichzeitig dienen die Forschungsdiskussionen der Erarbeitung spezifischer Kompetenzen im Umgang mit Bildern.

Die Etablierung einer allgemeinen Bildwissenschaft steht erst am Anfang und hängt im Wesentlichen davon ab, ob es gelingt, einen geeigneten Theorierahmen zu schaffen, der die unterschiedlichen disziplinspezifischen Herangehensweisen und Theorien integriert, um dem Phänomen ‚Bild‘ gerecht zu werden.⁵³¹ Welchen Nutzen trotz der vorhandenen Problematiken die unterschiedlichen disziplinspezifischen Theorien der Bildwissenschaft hinsichtlich der Untersuchung an der Wolfenbütteler Handschrift haben, soll im Folgenden erläutert werden.

⁵²⁸ Miggelbrink: 2009, S. 189.

⁵²⁹ Vgl. ebenda, S. 186. „Wenn hier von Raum und Räumen die Rede ist, so zunächst einmal nur im Sinne eines vorläufigen Hilfsbegriffes für Zeichen, die auf physisch-materielle Objekte, Anordnungen, Landschaften [...] verweisen.“ (ebenda) Miggelbrink verwendet in ihrem Aufsatz zur Verortung in massenmedialen Bildern einen dezidiert semiotischen Bildbegriff. Da sich ihre Untersuchung der abbildenden und kommunikativen Funktion von Bildern in Massenmedien widmet, sind Zeichenbegriffe von Vorteil, da diese beide genannten Aspekte implizieren. Die Konsequenz dessen ist, dass Raum im Bild eine zeichenhafte Funktion zuteil wird.

⁵³⁰ Vgl. auch Cassirer: 1990, S. 72–100.

⁵³¹ Zur Bedeutung des Theorierahmens siehe Sachs-Hombach: 2001, S. 9–26; siehe auch Sachs-Hombach: 2003, S. 52 ff.

3.2 Die Bildwissenschaft oder ‚Was ist das Bild?‘

Nachdem Mitchell⁵³² 1992 den *pictorial turn*, Boehm⁵³³ 1994 den *iconic turn* und Fellmann⁵³⁴ 1991 den *imagic turn* ausgerufen hatten, nahm die Entwicklung einer allgemeinen Bildwissenschaft ihren Anfang.⁵³⁵ Die Frage nach einer Bildkompetenz in einer zunehmend bildgeprägten Welt, in der Bilder eine immer größere Bedeutung erlangen, ist mehr als virulent. Daher erstaunt es nicht, dass man sich um die Institutionalisierung einer allgemeinen Bildwissenschaft⁵³⁶ bemüht, die das Phänomen ‚Bild‘ interdisziplinär zu erfassen versucht.⁵³⁷ Die Heterogenität der Bildphänomene sowie der methodischen und theoretischen Ansätze, die sich aus der Beschäftigung mit dem Bild als Forschungsgegenstand herauskristallisiert haben, erzwingen zugleich einen transdisziplinären Bildbegriff, der einen interdisziplinären Diskurs erst ermöglicht, um Erkenntnisse über das Bild zu gewinnen.⁵³⁸

Die allgemeine Bildwissenschaft versteht sich nicht als neues wissenschaftliches Gebiet. Sie ist in erster Linie bestrebt, einen Theorierahmen und einen Bildbegriff zu schaffen, der die theoretischen Ansätze der verschiedenen Disziplinen enthält und vereinigt, um einen Diskurs zwischen den differenzierten Fachgebieten möglich zu machen.⁵³⁹

Um einen solchen inter- bzw. transdisziplinären Bildbegriff steht es momentan nicht gerade gut. Man versucht die Problematik der Heterogenität des Bildbegriffs zu überwinden, indem man einen restriktiven Begriff verwendet, um im Zuge dessen das materielle Bild zu fokussieren und weitere Bildphänomene, unter anderem das mentale Bild, erst einmal außer Acht zu lassen.⁵⁴⁰ Des Weiteren scheitert das Vorhaben an einer allgemeinen Bildtheorie, die bisher ausgeblieben ist.

⁵³² Vgl. Mitchell: 1997: S. 15–40.

⁵³³ Vgl. Böhm 2006: S. 11–38.

⁵³⁴ Fellmann: 1991.

⁵³⁵ Zum Begriff des ‚turn‘ und der damit verbundenen Problematik hinsichtlich des ‚linguistic turn‘ siehe: Lüdeking: 2005: S. 122–131.

⁵³⁶ Zur Dringlichkeit der Institutionalisierung einer allgemeinen Bildwissenschaft siehe Sachs-Hombach / Rehkämper: 1999, S. 9 ff.

⁵³⁷ Die Kunstgeschichte, die seit jeher das Zentrum der bildtheoretischen Reflexion bildet, konzentrierte sich jedoch lange Zeit auf die bildenden Künste und schloss neue Medien wie Bilder der Massen- und Popkultur aus ihrem Forschungsbereich aus. Doch auch die Kunstgeschichte beschreitet neue Wege und bemüht sich, die verschiedenen Bereiche der Bildkultur in ihre Forschungsdiskussionen zu integrieren. Siehe hierzu Kruse: 2006, S. 70–84.

⁵³⁸ Zu den verschiedenen Disziplinen, die sich mit Bildphänomenen beschäftigen, und den daraus resultierenden Bildbegriffen siehe Steinbrenner / Winko: 1997; siehe auch Sachs-Hombach / Rehkämper 1999, S. 9 ff.

⁵³⁹ Vgl. Sachs-Hombach: 2003, S. 71 f.

⁵⁴⁰ Siehe hierzu ebenda, S. 16; vgl. auch Sachs-Hombach / Rehkämper 1999, S. 10. Dies mag Erstaunen verursachen, da er selbst darauf verweist, dass seine Motivation aus dem Wunsch heraus rührt, „die im deutschen Sprachraum nach wie vor häufig anzutreffende Polarisierung von Natur- und Technikwissenschaft auf der einen Seite, und Geistes- und Sozialwissenschaften auf der anderen Seite zu überwinden.“ (Sachs-Hombach: 2003, S. 11 f.) Solche Absichten implizieren zugleich indirekt auch die Zusammenführung der verschiedenen Bildbegriffe

Die Frage, was das Bild ist, ist bis dato nicht beantwortet worden. Die verschiedenen Ansätze der wissenschaftlichen Disziplinen, die teilweise miteinander konkurrieren, erschweren die Suche nach einer Bildtheorie.⁵⁴¹ Es besteht damit keine Einigkeit darüber, wie Bilder funktionieren und was sie ausmacht.

Nichtsdestotrotz oder gerade aufgrund der Heterogenität der Disziplinen und ihrer verschiedenen theoretischen Ansätze bietet die Bildwissenschaft einen fruchtbaren Boden, um das Phänomen ‚Bild‘ zu erfassen, denn sie ermöglicht den Diskurs zwischen den disziplinspezifischen Herangehensweisen und bietet damit eine Basis, um die Funktion des Bildes zu ergünden und diese an einem konkreten Beispiel anzuwenden oder gegebenenfalls zu überprüfen, wofür letztlich jede Theorie gedacht ist.⁵⁴²

Es ist vor allem der Zeichenbegriff, der in der gängigen Forschung an Relevanz gewonnen hat und auf den vielfach zurückgegriffen wird, um Texte, Bilder und die Text-Bild-Relation zu untersuchen.⁵⁴³ Die Semiotik, die sich vor allem bei Text-Bild-Vergleichen anbietet, da sie beide Zeichensysteme aufgrund ihres Symbol-Charakters analysiert und Analogien zwischen bildlichen und sprachlichen Darstellungen untersucht⁵⁴⁴, bringt jedoch auch erhebliche Probleme mit sich. Einerseits gibt es verschiedene Zeichentheorien, die nicht miteinander zu

innerhalb der heterogenen Disziplinen. Ein restriktiver Bildbegriff, der sich nur auf materielle respektive externe Bilder konzentriert, unterbindet die Etablierung einer allgemeinen Bildwissenschaft, die interdisziplinär verstanden werden will. Nichtsdestotrotz besitzt die Beschränkung auf einen bestimmten Gegenstandsbereich einen heuristischen Wert und kann in diesem Zusammenhang als sinnvoll erachtet werden, da sie eine Vergleichbarkeit der Theorien ermöglicht. Dabei soll diese vorläufige Einschränkung des Phänomens Bild sukzessive aufgehoben werden, worauf Sachs-Hombach (2003, S. 77) explizit verweist. Anders dagegen der anthropologische Ansatz von Belting. Bei Belting (2001, S. 11) ist der Mensch der „Ort der Bilder“. Daher kann eine Trennung von mentalen und materiellen Bildern für Belting hinsichtlich des Bildbegriffs nicht aufrechterhalten werden: „Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen.“ (ebenda) Zur Geschichte der verschiedenen Bildbegriffe siehe Scholz: 2000, S. 618–669. Zu den verschiedenen Bildtheorien siehe auch Scholz: 2009.

⁵⁴¹ Auch innerhalb der Disziplinen besteht Uneinigkeit bezüglich des Bildbegriffs. Als Beispiel dient an dieser Stelle die Kognitionswissenschaft. Die Beschäftigung mit mentalen Bildern zog eine Grenze zwischen propositionalen Repräsentationen und piktorialer Informationsverarbeitung. Bis heute herrscht Uneinigkeit, ob die vom Menschen aufgenommenen Informationen piktorialer oder propositionaler Natur sind oder ob ein duales System von visuellen und verbalen Repräsentationen besteht. Siehe hierzu Sachs-Hombach: 2003, S. 39; zur dualen Kodierung mentaler Repräsentationen siehe Paivio: 1986.

⁵⁴² So untersucht Belting im Rahmen des Bilderstreits im Mittelalter verschiedene Ikonen und Bilder, um die Zeichenhaftigkeit des Bildes innerhalb der Bilderstreite im Mittelalter zu untersuchen. Die Bildpraxis impliziert also Funktionen des Bildes und kann damit zu einer Bilddefinition verhelfen. Vgl. die Vorgehensweise bei Belting: 2005, S. 31–48.

⁵⁴³ In der Mediävistik finden sich zahlreiche Untersuchungen, die nicht auf semiotische Theorien rekurrieren, aber dennoch einen Zeichenbegriff beinhalten. Vgl. hierzu auch Manuwald: 2008, S. 25 f.

⁵⁴⁴ Vor allem Goodman treibt, laut Sachs-Hombach (2003, S. 83), den Vergleich von bildlichen und verbalen Darstellungen sehr weit. Vgl. Goodman: 1997.

vereinbaren sind, andererseits existieren differenzierte Unterdisziplinen.⁵⁴⁵ Des Weiteren wird allgemein die Symbolhaftigkeit von Bildern oder Bildaspekten angezweifelt.⁵⁴⁶

Die Frage nach der Zeichenhaftigkeit des Bildes scheint derweil die größte Hürde bei der Etablierung einer allgemeinen Bildwissenschaft zu sein. Es ist eben dieser herrschende Dissens, der einen Konsens behindert und den es zu überwinden gilt, möchte man einen gemeinsamen Theorierahmen und Bildbegriff schaffen, auf den alle Teildisziplinen zurückgreifen können.

Dieser Kampf wird in erster Linie zwischen der Semiotik und der Phänomenologie ausgetragen.⁵⁴⁷ Während die Wahrnehmungstheorie der Phänomenologie vor allem die Wahrnehmungsnahe des Bildes hervorhebt, die Sichtbarkeit des Bildes zum Charakteristikum des Phänomens ‚Bild‘ erklärt und für eine Autonomie der Bilder gegenüber der Zeichenhaftigkeit plädiert, weisen semiotische Theorien eine besondere Nähe zu linguistischen Termini auf, indem sie Bilder als kommunikatives Zeichensystem auffassen, das dem Zeichensystem ‚Sprache‘ ähnelt.⁵⁴⁸ Für die Semiotik sind Bilder Zeichen. Für die Phänomenologie sind Bilder in erster Linie ein Sichtbarkeitsphänomen.

Die Frage, die im Zuge der Differenzen zwischen phänomenologischem und semiotischem Bildbegriff immer wieder aufgerufen wird, lautet: Ist das Bild ein Zeichen?⁵⁴⁹ Die daraus resultierende Problematik lautet: Wenn das Bild ein Zeichen ist, dann nimmt es immer auch Bezug auf etwas außerhalb des Bildmediums. Es verweist auf etwas und besitzt damit eine Referenz, durch die es seine Bedeutung bezieht. Das Zeichen besitzt die Funktion, auf etwas

⁵⁴⁵ Zur Schwierigkeit semiotischer Untersuchungsmethoden vgl. Manuwald (2008, S 24). Weissteins Kritik (1992, S. 17) an der Semiotik lautet, dass die Umsetzung der Theorie in die Praxis nicht gelungen ist. Zur Problematik einer Semiotik der Text-Bild-Relation siehe auch Titzmann: 1990. S. 368–384.

⁵⁴⁶ Zur Kritik an der Zeichenhaftigkeit von Bildern siehe insbesondere Wiesing: 1998, S. 95–104; siehe auch Böhme: 1999.

⁵⁴⁷ Der immer wiederkehrende Effekt dieser Auseinandersetzung zieht sich durch die meisten Untersuchungen zum Bild. Das gilt ebenso für alle weiteren Teildisziplinen. Bilder als Zeichen aufzufassen geht anscheinend damit einher, dass dieser semiotische Bildbegriff einer Rechtfertigung bedarf. So wird stetig in den semiotischen Untersuchungen zum Bild darauf hingewiesen, warum Bilder Zeichen sind oder als solche verstanden werden. Paradigmatisch hierzu sei auf Scholz (1999, S. 35 ff.) hingewiesen.

⁵⁴⁸ Böhme plädiert für eine generelle Überwindung der Zeichenhaftigkeit des Bildes. Vgl. Böhme: 1999, S. 10. Wiesing (2005: S. 144–154, S. 146 f.) dagegen unterscheidet zwischen Bildern, denen eine Bedeutung, ein Inhalt zugewiesen wird, und Bildern, die keinen Inhalt haben: „Was einen Inhalt hat, ist ein Zeichen. Das Problem ist nur: Im Gegensatz zum anthropologischen Ansatz, ist es keineswegs unstrittig, ob Bilder immer einen Inhalt haben, ob der Zeichenbegriff ein möglicher Oberbegriff für den Bildbegriff ist.“ Vgl. auch Wiesing 1998: S. 95–104. Für die generelle Zeichenhaftigkeit von Bildern siehe Nöth: 2005 a, S. 33–43; vgl. auch Scholz, Oliver: 2005: S. 63–75.

⁵⁴⁹ Zu einer von vielen Antworten auf die Frage, warum Bilder Zeichen sind, siehe Nöth: 2005 b, S. 49–61; siehe auch Wiesing (1998, S. 95–104), welcher eine generelle Zeichenhaftigkeit von Bildern bezweifelt.

Bezug zu nehmen. Erst durch Bezugnahme erhält es seinen Sinn.⁵⁵⁰ Die Semiotik setzt den Inhalt oder den Sinn des Bildes mit der Darstellung gleich.⁵⁵¹

Zugespitzt findet sich diese Vorstellung in Bühlers Zeichenmodell: „Das Zeichen wird verstanden als Werkzeug, als Organon, wie es im Anschluss an Platon heißt; damit dient es aber lediglich der Wiedergabe und Weitergabe von Sinn.“⁵⁵² Mittels eines Zeichens, das als Hilfsmittel für die Wiedergabe von Sinn fungiert, versucht ein Sender einem Empfänger eine Botschaft zu übermitteln.⁵⁵³ Das Organon-Modell Bühlers geht folglich mit der Vorstellung einher, dass Bilder Dokumente sind, die nichts weiter tun, als „etwas aufzuzeichnen, damit man es nicht vergisst oder es anderen mitteilen kann.“⁵⁵⁴ Hinsichtlich des Text-Bild-Vergleichs hätte ein derartiger Zeichenbegriff zur Folge, dass die Miniaturen nichts weiter als das bereits Gelesene repräsentieren. Die bloße Wiedergabe von Sinn hätte keinen nennenswerten Mehrwert. Das Bild als Organon und damit als Hilfsmittel würde allein diese Aufgabe erfüllen. Es wäre nichts weiter als eine Repräsentation, ein Abbild.

Prinzipiell wird vor allem die Gleichstellung von Darstellung und Inhalt von der Phänomenologie angezweifelt, denn bei einem wahrnehmungstheoretischen Zugriff auf das Bild ist die Darstellung nur Bildobjekt, imaginärer Gegenstand oder reine Sichtbarkeit.⁵⁵⁵ Die Inhaltzuweisung spielt für eine Definition des Bildes keine wesentliche Rolle: „Wer ein Bild herstellt, schafft nicht ein Zeichen, sondern eine besondere Art von Gegenstand: ein Bildobjekt, ein imaginäres Haus – oder wie Fiedler sagen würde: ein ‚Sichtbarkeitsgebilde‘.“⁵⁵⁶ Bilder werden gesehen und werden aus phänomenologischer Sicht nicht von ihrem Inhalt her bestimmt. Sichtbarkeit ist für phänomenologische Bildtheorien die wesentliche Eigenschaft des Bildes, die es von anderen Dingen in der Welt und vor allem von der Sprache unterscheidet. Die Inhaltzuweisung bleibt dagegen ein Kriterium, das nicht maßgeblich dem Bild zugeschrieben werden kann.

⁵⁵⁰ Vgl. Wiesing: 2005, S. 38.

⁵⁵¹ Ebenda, S. 33. „Der semiotische Ansatz interpretiert diese Dreiteilung [die Unterscheidung zwischen Darstellendem, Darstellung und Dargestelltem] als die Unterscheidung von: 1. Darstellendes = Zeichenträger, 2. Darstellung = Sinn und Inhalt, 3. Dargestelltes = Bedeutung oder Referenz.“ (ebenda)

⁵⁵² Waldenfels: 1994, S. 243; zur Kritik Waldenfels' an der Theorie Bühlers vgl. auch Waldenfels: 2004, S. 60.

⁵⁵³ Vgl. Bühler: 1965, S. 28.

⁵⁵⁴ Waldenfels: 2004, S. 62. Waldenfels kritisiert hier vor allem Locke, dessen Zeichenbegriff mit der bloßen Wiedergabe eines Sinns sehr stark begrenzt erscheint.

⁵⁵⁵ Vgl. Wiesing: 2005, S. 33: „Der wahrnehmungstheoretische Ansatz interpretiert diese Dreiteilung [die Unterscheidung zwischen Darstellendem, Darstellung und Dargestelltem] als die Unterscheidung von: 1. Darstellendes = Bildträger, 2. Darstellung = Bildobjekt oder imaginärer Gegenstand oder reine Sichtbarkeit, 3. Dargestelltes = Bildsujet.“

⁵⁵⁶ Ebenda, S. 31.

Die Zweifel an der Zeichenhaftigkeit des Bildes rühren also aus der Tatsache, dass Zeichen immer einen Inhalt besitzen und über sich selbst hinaus auf etwas Anderes verweisen, was sie erst kraft dieser außerbildlichen Wirklichkeit tun können.⁵⁵⁷ Sie repräsentieren durch Bezugnahme auf etwas. Auf dem Abbildcharakter des Bilderzeichens lastet die Bürde der Reproduktion. Der Modus der Bildbetrachtung wäre damit der des Wiedererkennens, welches aus phänomenologischer Sicht dem Erkennen von Neuem widerstrebt.⁵⁵⁸

Diese Art der Inhaltszuweisung geht zugleich damit einher, dass sie oftmals als kommunikativer Akt verstanden wird, nämlich indem das Bild eine wie auch immer geartete Botschaft an einen Betrachter übermittelt.⁵⁵⁹ An dieser Stelle wird auch die enge Verbindung zur Sprache deutlich. Bilder werden mehr oder weniger als eine Art Text gesehen und der Schrift entsprechend gelesen und damit decodiert. Das Lesen von Bildern impliziert also auch eine bestimmte Regelmäßigkeit, wie sie mit schriftlichen Zeichen in Verbindung gebracht wird.⁵⁶⁰ Der Zeichencharakter und die funktionale Nähe zur Sprache unterstellen zugleich, dass Bilder aufgrund ihrer Bedeutungsvermittlung ein kommunikatives Medium sind.

Wie Wiesing feststellt, ist es gerechtfertigt, vom Lesen eines Bildes zu sprechen, „wenn das Bild einen Sinn hat oder Bezug auf etwas nimmt.“⁵⁶¹ Doch aus phänomenologischer Sicht heißt „etwas bildlich zu zeigen, [...] eben gerade nicht, daß mit dem Bild auf etwas Bezug genommen werden muss, sondern daß etwas artifiziell präsentiert wird; es wird etwas sichtbar gemacht und erst einmal nicht mehr.“⁵⁶² Damit wird vor allem der funktionale Charakter von Bildern bezweifelt, den die Zeichenhaftigkeit von Bildern unweigerlich impliziert, denn „alle Dinge, welche die Funktion erfüllen, auf etwas Bezug zu nehmen, sind Zeichen.“⁵⁶³

⁵⁵⁷ Die Reduktion von Bildern auf eine reine Inhaltsvermittlung wird nicht nur innerhalb der Phänomenologie kritisiert. Widerstand kommt auch aus der Kunsthistorik: „Die heutigen Mißverständnisse der Bilder liegen darin, daß man Bilder nur mehr als Träger von Informationen bewertet.“ Vgl. exemplarisch Belting: 2005, S. 32.

⁵⁵⁸ Vgl. Waldenfels: 2004, S. 32.

⁵⁵⁹ Kritische Stimmen zum einseitigen Kommunikationsbegriff erheben sich auch aus der Riege der Semiotik. So verweist unter anderem Posner (2004, S. 32) darauf, dass es in erster Linie den Fehlschluss zu bekämpfen gilt, „alle Bilder seien Kommunikationsmittel in der Art von Sätzen“, denn, „wer ein Bild malt, muss es nicht zum Kommunizieren benutzen.“

⁵⁶⁰ Vgl. Wiesing: 2005, S. 34; siehe auch Belting: 2005, S. 32: „Sie [die Bilder] entziehen sich jeder Kontrolle, welche den Gebrauch der Zeichen empfiehlt.“ Danach kann es auch keine Reglementierung geben, die der Regelmäßigkeit der Sprache ähnelt. Ob bestimmte Regeln beim Betrachten der Miniaturen des Codex vorhanden sind, die Ähnlichkeit zur Schrift aufweisen, wird im Folgenden zu diskutieren sein.

⁵⁶¹ Ebenda. Das ist mit ein Grund dafür, dass der Raum als eine Art Text verstanden wird. Denn der Raum scheint Bedeutungen zu implizieren, die es abzulesen bzw. zu erkennen gilt. Siehe hierzu Kapitel 3.1, S. 104–124 dieser Untersuchung.

⁵⁶² Ebenda, S. 36.

⁵⁶³ Ebenda, S. 38. Siehe hierzu auch Nöth (2005 b, S. 50.), der Bilder prinzipiell aufgrund der Inhaltszuweisung immer als Zeichen auffasst: „Daß Bilder, um deren Sinn, Inhalt und Bedeutung es in kunstgeschichtlichen Betrachtungen und Analysen doch offenbar geht, keine Zeichen seien, ist verwunderlich, denn wie kann etwas nicht Zeichen sein, dem doch Sinn, Inhalt oder Bedeutung zugesprochen wird.“

Doch ob etwas zum Zeichen wird, und darüber herrscht grundsätzlich Konsens, liegt allein in seiner Verwendung.⁵⁶⁴ Wenn also ein Bildrezipient einem Bild oder einem bildinternen Gegenstand einen Inhalt oder eine Bedeutung zuschreibt, macht er das Bild bzw. bildinterne Elemente zum Zeichen.⁵⁶⁵ So kommt Wiesing zu dem Schluss, dass zwar jedes Bild ein Zeichen aufgrund seiner Verwendung sein kann, aber nicht unbedingt ein Zeichen sein muss.⁵⁶⁶ Eine Bildtheorie, die auf einem Zeichenbegriff basiert, wäre damit unzulässig, da die Symbolhaftigkeit kein hinreichendes Charakteristikum für Bildlichkeit darstellt. Die Differenzen zwischen der Semiotik und der Phänomenologie scheinen somit schier unüberbrückbar.⁵⁶⁷

Doch trotz dieser Diskrepanzen setzt sich vor allem der Initiator einer allgemeinen Bildwissenschaft Sachs-Hombach für die Institutionalisierung derselben ein, indem er um einen gemeinsamen Theorierahmen bemüht ist, welcher wahrnehmungstheoretische und semiotische Ansätze verknüpft, um sie für eine integrative Bildtheorie fruchtbar zu machen.⁵⁶⁸

So lautet sein Vorschlag, dass Bilder „wahrnehmungsnahe Zeichen“ sind.⁵⁶⁹ Unter Einbezug wahrnehmungstheoretischer und zeichentheoretischer Aspekte bildet dieser Bildbegriff den Versuch, beide Modelle zusammenzuführen. Die Grundlage dieses Begriffs bildet jedoch, wie man bereits an der Bezeichnung erkennen kann, die Semiotik.

Der in diesem Rahmen verwendete Zeichenbegriff lautet: Etwas wird als Zeichen verstanden, „wenn es als über sich selbst hinaus auf anderes verweisend verstanden oder (oder in einem sehr elementaren Sinne) interpretiert wird. Dieser Bestimmung zufolge kann ein beliebiger Gegenstand zu einem Zeichen werden, wenn wir ihm einen Inhalt bzw. eine Bedeutung zuschreiben.“⁵⁷⁰ Diese Definition des Zeichenbegriffs impliziert zugleich auch die

⁵⁶⁴ Wiesing bringt mehrere Beispiele aus der Semiotik, die die Verwendungsabhängigkeit des Zeichens verdeutlichen. Dass erst der Gebrauch das Zeichen herstellt, wird immer wieder unterstrichen. Exemplarisch sei auf Petroglyphen hingewiesen, die man im Ennedi Gebirge fand. Auf den Felswänden sind schwimmende Menschen, Elefanten und Giraffen zu erkennen. Forscher werteten die Felszeichnungen als Zeichen eines Klimawandels aus. Diese Information ist sicherlich nicht mit der Verwendung der Felszeichnungen bezweckt worden. Trotzdem zieht der Betrachter der Bilder Rückschlüsse, die nicht unbedingt mit dem Verwendungszusammenhang der Darstellungen in Verbindung stehen. So vermitteln die visuellen Darstellungen eine Bedeutung, die erst durch den Rezipienten generiert wird. Sie sind Indikatoren für etwas. Diese Hinweise führen zu einem Kausalschluss, ohne intendiert gewesen zu sein.

⁵⁶⁵ „Ein Gegenstand ist ein Zeichen schon dadurch, dass wir ihm einen Inhalt bzw. eine Bedeutung zuweisen.“ Sachs-Hombach: 2010, S. 64.

⁵⁶⁶ Wiesing: 2005, S. 39.

⁵⁶⁷ Zu der Unversöhnlichkeit zwischen Semiotik und Phänomenologie siehe Sachs-Hombach: 2004. Innerhalb der Interviews werden die Diskrepanzen und unterschiedlichen Zugänge zum Bild besonders deutlich.

⁵⁶⁸ Vgl. Sachs-Hombach 2003. Auch Stöckl verweist auf die generelle Integration der verschiedenen Ansätze, da sich diese nicht radikal voneinander unterscheiden. Vgl. Stöckl: 2004, S. 80.

⁵⁶⁹ Vgl. Sachs-Hombach: 2003.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 78. Sachs-Hombach unterstreicht, dass dieser semiotische Zeichenbegriff ein Oberbegriff ist, der nicht allein auf sprachliche Ausdrücke und visuelle Darstellungen, sondern auch auf weitere Gegenstände zutrifft,

Intention als mitteilendes Moment und setzt einen Sender und Empfänger voraus: „Einen [...] Gegenstand als Zeichen aufzufassen, heißt daher in minimaler Fassung, ihm einen Inhalt zuzuschreiben, der innerhalb einer kommunikativen Handlung als Basis einer sachlichen, expressiven oder auch appellativen Mitteilung dienen kann.“⁵⁷¹

Da es sich um einen semiotischen Bildbegriff handelt, „trifft alles, was über Zeichen allgemein gesagt wird, auch auf Bilder zu, insbesondere dass sie interne Strukturen besitzen (Syntax), dass sie auf etwas verweisen oder auf etwas Bezug nehmen (Semantik) und dass sie in umfassendere Zeichenhandlungskontexte eingebettet sind (Pragmatik).“⁵⁷²

„Bilder sind nach dem Gesagten Zeichen.“⁵⁷³ Die Zeichenhaftigkeit allein ist nach Sachs-Hombach jedoch keine hinreichende Bedingung für die Bildlichkeit. Das was die Bildlichkeit einer visuellen Darstellung ausmacht, ist ihre besondere Wahrnehmungsnahe.⁵⁷⁴

Der Begriff der Wahrnehmungsnahe des Bildes verweist nicht darauf, dass Bilder wahrgenommen werden. Dies gilt ebenso für alle weiteren Zeichensysteme. Er basiert auf der Tatsache, dass das Gesehene und die Bildbedeutung unmittelbar miteinander verbunden sind: „Entscheidend ist hier vielmehr, dass auch für die Interpretation bildhafter Zeichen, mit der ihnen ein Inhalt zugewiesen wird, der Rekurs auf Wahrnehmungskompetenzen konstitutiv ist und die Struktur der Bildträger damit – im Unterschied zu arbiträren Zeichen – zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält.“⁵⁷⁵ Das Sehen als Wahrnehmungssinn ist dem Bild inhärent und stellt den größten Unterschied zwischen Bild und Sprache bzw. Schrift dar. Während Sprachen erlernt werden müssen, was zugleich den konventionellen Aspekt der Sprache bzw. der Schrift unterstreicht, und beweist, dass die Medialität des sprachlichen Zeichens nicht unmittelbar mit seiner Bedeutung verbunden ist, können Bildinhalte – zumindest bei gegenständlichen Bildern – ohne wesentliche Vorkenntnisse identifiziert werden, da ihre Materialität, ihre Struktur untrennbar mit der Bedeutung, dem Inhalt verknüpft ist.⁵⁷⁶ Dies beruht mit Sicherheit auf dem Prinzip der Ähnlichkeit, die Bildobjekte mit der ‚Welt‘ aufweisen,⁵⁷⁷ und verweist zugleich auf die ökologische Seherfahrung, die Teil der

die eine Bedeutung tragen. Daher trennt er explizit die linguistische Terminologie, die zur Erfassung sprachlicher Zeichensysteme dient, von der semiotischen Terminologie. Vgl. Sachs-Hombach: 2003, S. 77.

⁵⁷¹ Ebenda, S. 79

⁵⁷² Ebenda, S. 73.

⁵⁷³ Ebenda, S. 86.

⁵⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 86 f.

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 88.

⁵⁷⁶ Auch wenn der Bildinhalt oder das Bildobjekt erkennbar ist, sagt das nur wenig über den Sinn und die Bedeutung des Bildes aus. Wie wichtig der Kontext für die Sinnkonstitution ist, wird im Folgenden noch zu klären sein.

⁵⁷⁷ Dass dies kein hinreichendes Merkmal für eine Begriffserklärung des Bildes ist, wird damit nicht bezweifelt. Bedeutsam ist jedoch, dass Ähnlichkeit ein wesentliches Merkmal des Bildes ist. Blanke (2003, S. 29–48) beweist,

menschlichen Umweltwahrnehmung ist und als solche bereits erprobt ist.⁵⁷⁸ Die Wahrnehmungsnahe entspricht also dem von Peirce und Morris eingeführten Prinzip der Ikonizität.⁵⁷⁹ Dieser Ikonizitäts-Begriff, der auf der Ähnlichkeit zwischen dem ikonischen Zeichen und seines Referenzobjektes beruht, ist bereits innerhalb der Semiotik stark umstritten.⁵⁸⁰

Betrachtet man nun die Grundpfeiler dieser Theorie, die durch und durch auf dem Zeichenaspekt beruhen, verwundert es nicht, dass dieser von Sachs-Hombach eingeführte Bildbegriff bei Kritikern der Bildsemiotik auf Ablehnung stößt. So spricht Sachs-Hombach im Rahmen der Konferenz *Bildwissenschaft – Probleme und Perspektiven eines Forschungsprogramms* kompromissbereit nicht mehr vom Bild als ‚wahrnehmungsnahe Zeichen‘ sondern vom Bild als ‚wahrnehmungsnahe Medium‘. Als Bindungsglied und integrative Bilddefinition kann der Begriff des ‚wahrnehmungsnahen Zeichens‘ daher nicht fungieren. Was das Bild ist, ist und bleibt immer noch ungeklärt.⁵⁸¹

Grundsätzlich lässt sich diese Problematik der Zeichenhaftigkeit des Bildes bezüglich einer Bilddefinition auch in dieser Untersuchung nicht vollkommen übergehen. Da die Analyse von Text und Bild gleichwohl einen Zeichenbegriff benötigt, um einige der Bedeutungskonstitutionen in den visuellen Darstellungen und zwischen den beiden medialen Formen zu benennen und zu erfassen, scheint ein Zeichenbegriff zwingend.⁵⁸² Denn es ist gerechtfertigt, dem vorliegenden Untersuchungsobjekt einen bestimmten Verweisungsaspekt zu unterstellen. Die Bilder beziehen sich auf den Text. Auch die räumliche Nähe von Text und Bild deutet auf einen verweisenden Aspekt hin.⁵⁸³ Daneben bleiben die Bilder ohne den Text für den Rezipienten unverständlich. Sie illustrieren den Text und sind demnach auf ihn ausgerichtet. Ein Verweisungseffekt lässt sich hinsichtlich dieses Tatbestands nicht bestreiten. Eine Textreferenz ist daher nicht zu leugnen.

Auch kann der Codex aufgrund seines Layouts auf einen bestimmten Verwendungskontext deuten. Dieser wiederum kann Teil einer kulturelle Praxis sein. Auch der Text kann aufgrund

dass sowohl der konventionalistische Ansatz als auch die Ähnlichkeitstheorie die Ikonizität ausmachen. Auch Scholz (2009, S. 52 ff.) gesteht trotz seiner Kritik, „dass viele Bilder dem, was sie darstellen, in dem einen oder anderen Sinne ähnlich sind.“

⁵⁷⁸ Stöckl: 2004, S. 50.

⁵⁷⁹ Sachs-Hombach: 2003, S. 88.

⁵⁸⁰ Siehe hierzu Scholz: 2004, S. 48 ff.

⁵⁸¹ Vgl. ebenda; vgl. Schlager: 2011, S. 3. Bis heute ist die Frage noch nicht beantwortet. Sehr wahrscheinlich wird es noch weitere Zeit kosten, bis geklärt ist, was das Bild ist. Siehe hierzu auch Halawa: 2008, S. 186.

⁵⁸² Siehe hierzu die Analyse des Bildersaals im Kapitel 1.1, S. 4–13 der vorliegenden Untersuchung.

⁵⁸³ „Aufgrund unserer kulturbedingten Sehgewohnheiten interpretieren wir auch räumliche Nähe auf einen Textträger als Zeichen der Zusammengehörigkeit: bei Bildüber- oder -unterschriften, bei Schrift innerhalb der Bildfläche, bei Sprech- oder Denkblasen im Bild usw.“ Sandig: 2000, S. 10.

von Veränderungen gegenüber anderen Überlieferungen auf eine bestimmte Rezeption und damit auf eine bestimmte Interpretation hinweisen.

Ein Zeichenbegriff kann des Weiteren dazu beitragen, den Blick für räumliche Phänomene zu schärfen, die erst aufgrund ihrer Zeichenhaftigkeit im Raum lesbar werden, wie es der Begriff der kulturellen Topographie impliziert:⁵⁸⁴

Die ganze, potenziell als gefährlich und chaotisch erfahrene Welt sollte mit einem Netz von integrativen Zeichenrelationen überzogen und dadurch verfügbar gemacht werden. Das Sichtbare spielte dabei eine besondere Rolle. Mittels sichtbarer Zeichen, sichtbarer ‚Gegenstände‘, ordnet er [der Mensch] zuerst seine Welt; er verteilt Zeichen, Gegenstände im Raum [...]. Solche Korrespondenzen aber schaffen Vertrauen in die Welt, die durch sie anverwandelt und erobert wird.⁵⁸⁵

Raum und Zeichen gehen hier eine unabdingbare Verbindung ein. Erst in dieser Synthese wird Räumlichkeit mehr als eine unwandelbare Ordnung, die sich im Begriff des Containerraums manifestiert. Durch den Eingriff des Menschen mittels Zeichenverfügung wird der Raum dynamisiert und zuallererst kreiert.

Aus diesem Grunde scheint dieser sehr weit gefasste und stark kommunikativ gehaltene Zeichenbegriff für die Analyse von Text und Bild sinnvoll: Einerseits wird ein Zeichenbegriff eingeführt, der so abstrakt ist, dass er die Phänomene fokussiert, die sich auch bei verbalen Zeichen einstellen,⁵⁸⁶ sodass auf einer sehr allgemeinen Ebene Text und Bild vergleichbar werden. Die Offenheit des Begriffs unterstützt das Vorhaben, sowohl dem Bild als eigenständigem Medium mit seinen genuinen Eigenschaften als auch dem Text, der eine wichtige, leitende Funktion innerhalb eines illustrierten Codex bildet, gerecht zu werden, ohne dem Visuellen bestimmte linguistische Termini aufzuzwingen, die auf sprachliche Zeichenverwendungen verweisen.⁵⁸⁷ Andererseits wird vor allem der kommunikative Aspekt des Bildes hervorgehoben: Die Bilder rekurren auf den Text. Da liegt es nahe, von

⁵⁸⁴ Dieser Zusammenhang von Raum und Zeichenhaftigkeit scheint doch allzu oft übersehen zu werden: „Was immer mit dem Raum gemeint sein mag: soziale Ungleichheit zum Beispiel, schreibt sich trivialerweise auch in Haaren und Hosen, Schuhe und Schlipse, Farben und Luxuswerte, Geräusche und Gerüche, Temperaturen und Gewichte, Pflanzen und Tiere [...] ein, kurz, in so gut wie alles, und das bekanntlich oft viel informationsreicher, eindrucks- und wirkungsvoller als z. B. in räumliche Distanzen, räumliche Strukturen oder Landschaftsbilder.“ (Hard: 2008, S. 290 f.) All diese Aspekte sind jedoch auch räumlicher Natur und lassen sich im Sinne einer Inhaltsvermittlung als Zeichen identifizieren, ablesen und interpretieren.

⁵⁸⁵ Thum: 1990, S. 76 f.

⁵⁸⁶ Vgl. Sachs-Hombach: 2003, S. 11.

⁵⁸⁷ „Wie gesagt besteht die Intention einer semiotischen Ausrichtung der Bildtheorie gar nicht darin, spezifische Eigenschaften sprachlicher Zeichen auf Bilder zu übertragen, sondern eher darin, einige allgemeine Charakteristika von Zeichen für die Bildanalyse nutzbar zu machen.“ Sachs-Hombach: 2003, S. 83. Die vorliegende Untersuchung widmet sich nicht dem Aufbau eines semiotischen Bildbegriffes. Es geht in erster Linie darum, sich einen Zeichenbegriff zu eigen zu machen, der die Analyse von Text und Bild unterstützt.

dergleichen kommunikativen Funktion des Bildes zu sprechen, wie dies für den Text vorausgesetzt wird.

Und in der Tat scheint sich in der Forschung größtenteils die Vorstellung durchgesetzt zu haben, dass Bilder Inhalte und Informationen vermitteln können, und damit eine Bedeutung besitzen. Hinsichtlich dieses Tatbestands sind sich die Disziplinen weitgehend einig, dass das Bild ein Medium der Kommunikation sein kann; auch wenn Differenzen bestehen bezüglich des ontologischen Status, der Wirkung und des ‚Wie‘ der Inhaltsvermittlung. So stellt man sich häufig die Frage, wenn man ein Bild betrachtet, welchen Sinn oder welche Bedeutung das Dargestellte besitzt.⁵⁸⁸

So folgen wir bei Bildern ebenso ihrer Funktion wie bei Texten und bei Klangproduktionen und klassifizieren diese Funktion teilweise auf gleiche Art; so sprechen wir bei Bildern ebenso von übertragener Bedeutung wie bei Texten und bei Klangproduktionen; [...] Aus dieser Überlegung ergibt sich die Aufgabe, das Bild nicht nur pauschal der Sprache, der Musik und anderen Medien gegenüberzustellen, sondern die beteiligten Zeichenprozesse bis in die Einzelheiten hinein vergleichend zu analysieren. Wenn man sich dabei auf die Begrifflichkeit der Semiotik stützt, werden neben den Unterschieden auch die Gemeinsamkeiten, die Komplementaritäten der Medien erfassbar.⁵⁸⁹

Die Gemeinsamkeiten und die Korrelationen beider medialer Formen zu unterstreichen, hat vor allem in der mediävistischen Literaturwissenschaft Tradition. Texte werden auf ihre Visualität hin untersucht: Beschreibungen, Deixis, Fokussierung und Perspektivenwechsel erzeugen im Rezipienten mentale Bilder. Bisweilen wird die im Rezipienten stattfindende Verbindung von verbalen und materiellen Bildern mit dem Begriff der „Poetik der Visualität“ umschrieben.⁵⁹⁰ Die Imagination des Rezipienten generiert aus inneren und äußeren Bildern eine Bildvorstellung. Die Analogien zwischen Schrift und Bild scheinen in diesem Fall größer als die Differenzen. So lautet das Urteil Wenzels, dass „die akademische Systematik der Fachwissenschaften Bild- und Textbeobachtung in einer Weise gegeneinander polarisiert hat, wie es für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit undenkbar gewesen wäre.“⁵⁹¹ Weiter heißt es:

⁵⁸⁸ Dieser Erfahrungswert ist kein Einzelfall. Von Bildern wird generell erwartet, dass sie mit einer Intention verbunden sind: „In der Tat stellte ein Schüler dem Verfasser, als dieser ihm eine Reproduktion von Max Slevogts *Weinlaube in Neukastel* zeigte, die Frage: ‚Und was bedeutet das?‘ [...] Jener Schüler hatte sicher kein Problem damit, das Bild im weiteren Sinne zu interpretieren – in dem Sinne, Gegenstände irgendeiner Art darin zu sehen. In diesem sehr weiten Sinne von Interpretation betraf seine Frage also nicht eine Interpretation des Bildes. Daher liegt es nahe, dass er annahm, das Bild solle Botschaften übermitteln oder die dargestellte Szene stehe für etwas, das der Betrachter ergründen müsse.“ Schlaberg: 2011, S. 2.

⁵⁸⁹ Posner: 2004, S. 37.

⁵⁹⁰ Vgl. Wenzel, 2006 c.

⁵⁹¹ Wenzel: 2006 c, S. 245.

„Rückt man innere und äußere Bilder näher aneinander, [...] lassen sich auch Text und Bild nicht mehr als Gegensätze mit verschiedenen Funktionen begreifen. Sie sind vielmehr verbunden durch eine wechselseitige Semiosis, die beide Bereiche durchdringt.“⁵⁹²

Zu dieser Schlussfolgerung kommt Wenzel aufgrund der semantischen Polysemie des mittelhochdeutschen Begriffs *bilde*, welcher sowohl für mentale als auch für materielle Bilder steht. Seine Erkenntnisse basieren auf dem Lehrgedicht Thomasins von Zerclaere der *Welsche Gast*. In Thomasins höfischer Welt- und Lebenslehre findet der Begriff „in einem sehr umfassenden Sinn, als *hülzin bilde* etwa oder als *gemâlte(s) bilde*, aber auch und grundsätzlich in der Bedeutung Vorbild, Schaubild, Spiegelbild“⁵⁹³ seine Verwendung. Die Vorstellungsbilder, die der Rezipient beim Betrachten von Bildern oder Lesen von Texten generiert, gelten im Mittelalter als die eigentlichen Bilder.⁵⁹⁴ Schrift und Bild erweisen sich als Medien, welche zur Entstehung innerer Bilder anregen: „Innere Bilder sind ein Modus des Denkens und lassen sich dementsprechend in Sprache ausdrücken und kommunizieren.“⁵⁹⁵ Das führt zu dem Schluss, dass Schrift, Sprache und Bild Vermittler menschlicher Gedanken und Vorstellungen sind und demselben Zweck dienen, nämlich der Manifestation eines Gedankenprozesses und einer Vermittlerfunktion zwischen dem Individuum und seiner Umwelt.

Der Zusammenhang zwischen Schrift und Bild wird also auch bei Thomasin vornehmlich mit einer Inhaltsvermittlung in Verbindung gebracht. Und in der Tat findet man in seinem Werk als Analogon den Zeichencharakter im Sinne einer funktionalen Inhaltsvermittlung:

*Daz ware man mit luge chlait.
Ain hulzein bilde ist niht ain man.
Swer ave nicht versten chan,
Der mach daz versten wol,
Daz <ez> ainen man bezaigen sol.
Sint deu aventeuwer niht war,
Si bezaigent doch vil gar,
Waz ain iegelich man tun sol.
Der nah frumchait will leben wol. (W.G., V. 1126–1134)*

⁵⁹² Wenzel: 2006 c, S. 245.

⁵⁹³ Ebenda.

⁵⁹⁴ Ebenda, S. 236.

⁵⁹⁵ Ebenda, S. 235.

Die Funktion des Textes ist es, wie Wenzel bereits anhand von Thomasins Werk erklärt, als Vorbild zu fungieren. Für Thomasin, und das wird anhand dieser Verse deutlich, unterscheiden sich beide medialen Formen nicht voneinander: Text und Bild verweisen darauf, wie man sich als höfischer Mensch zu verhalten hat. Der mittelhochdeutsche Begriff *bezeigen* bedeutet ‚zeigen‘, ‚anzeigen‘, aber auch ‚bedeuten‘ und ‚vorweisen‘. Sowohl der Begriff der Bedeutung als auch der Begriff der Vorweisung stehen dem Verständnis vom Zeichen nahe.

Das Bild eines Mannes ist kein Mann, aber es bildet einen Mann ab. Es weist damit auf einen Mann hin. Eben diese Verweisungsfunktion verbindet Text und Bild. Das zu erkennen, ist Aufgabe des Rezipienten, wenn er sich ein Vorbild nimmt. Damit ist es die Inhaltsebene, von der Thomasin beide medialen Formen her bestimmt.

Die Analogie zwischen Schrift und Bild bildet damit ihre Funktion. Ihre Aufgabe erfüllt sich vornehmlich im kommunikativen Potenzial, denn wenn Thomasin vom Vorbildcharakter der Dichtung spricht, so deutet er zuerst auf den kommunikativen Aspekt der Dichtung. Dies gilt anscheinend auch für sein Kunstverständnis: Primär geht es ihm um den kommunikativen Gehalt des Textes, um das Wirkungspotenzial, das die Dichtung auf den Leser hat. Es handelt sich um einen bestimmten Sinn, der vermittelt werden soll. Beide medialen Formen werden aufgrund ihres visuellen Charakters gleichgesetzt und übermitteln aufgrund ihres Zeichencharakters Inhalte.

Die Gleichsetzung von Text und Bild und die Zeichenhaftigkeit der Medien im Mittelalter sowie in der mittelalterlichen Literaturforschung ist nicht gerade erstaunlich, ist doch das Mittelalter mit seiner semioralen Kultur auf die Wiedergabe visueller Botschaften angewiesen.⁵⁹⁶ So spricht man im Kontext der mittelalterlichen Kommunikation gerne auch von einer ‚Kultur der Sichtbarkeit‘.⁵⁹⁷ Höfische Repräsentation ist hier ein besonderes Stichwort, welche sich der umfangreichen Darbietung kommunikativer Zeichenhandlungen bedient. Nonverbale und verbale Zeichen dienen dazu, „Selbstdarstellung auszubilden und ein höfisches Symbolsystem zu etablieren.“⁵⁹⁸ Dieses erschaffene Symbolsystem dient in erster Linie dazu, die Verständigung innerhalb der höfischen Gesellschaft zu garantieren und zugleich eine Abgrenzung gegenüber anderen Gesellschaften zu schaffen.⁵⁹⁹ In einer überwiegend oral organisierten Gesellschaft erscheinen visuelle Zeichen als geeigneter Code zur Stabilisierung. Die Zeichenhaftigkeit und Lesbarkeit dergleichen ist der Garant der mittelalterlichen

⁵⁹⁶ Zur Bedeutung der Visualität im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur siehe Bauschke / Coxon / Jones: 2009; siehe auch Ragotzky / Wenzel: 1990.

⁵⁹⁷ Vgl. hierzu auch Müller: 2010, S. 253.

⁵⁹⁸ Wenzel: 1990, S. 171.

⁵⁹⁹ Ebenda.

Kommunikation: „All jene Zeichen ‚bedeuten‘, senden Botschaften aus, vermitteln Sinn, stehen also für etwas anderes als sie selbst, und dieses andere muss an ihnen abgelesen werden.“⁶⁰⁰

Innerhalb einer Kultur der Sichtbarkeit, die Symbolsysteme generiert, welche entschlüsselt werden müssen, sind visuelle Darstellungen und Handlungen, unabhängig davon, ob es sich um Gesten, Rituale, Kleidung oder Bilder handelt, in erster Linie Zeichen. Die Unterschiede der Zeichensysteme werden zugunsten der Inhaltsübermittlung weitgehend ignoriert. Im Mittelalter und zugleich eben in mittelalterlichen Miniaturen ist immer mit einer Zeichensendung zu rechnen. Daher kann ein allgemeiner Zeichenbegriff für das Einzelobjekt, den Wolfenbütteler Codex, und hinsichtlich des Erkenntnisgewinns für den Vergleich von Text und Bild konstruktiv sein und soll in die Überlegungen mit einbezogen werden. Derweil beweisen einige Untersuchungen, die auf einer sehr allgemeinen Ebene auf semiotische Theorien zurückgreifen, den Erfolgsfaktor eines weitgefassten semiotischen Modells.⁶⁰¹

Die enge Zusammenführung von Text und Bild soll jedoch nicht über die grundlegenden Unterschiede zwischen den beiden Medien hinwegtäuschen: Der anthropologische Ansatz Beltings, auf den sich Wenzel bezieht, der die Analogien zwischen inneren und äußeren Bildern sehr weit treibt, lässt grundsätzliche Fragen offen, die nicht ohne Weiteres übergangen werden können: Wie kann man sich die Semiose zwischen inneren und äußeren Bildern vorstellen? Ist sie eine Form der Überlappung, was eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen materiellen und inneren Bildern unmöglich machen würde? Wenn dies der Fall ist, wäre eine Analyse ebenso unmöglich. Zu Recht wird dieser Umstand kritisiert, da eine Unterscheidung zwischen materiellen und geistigen Bildern damit ausgeschlossen wäre.⁶⁰² Wie dieser Zeichenprozess auszusehen hat, bleibt also unklar.⁶⁰³

Bilder haben kein textanaloges Alphabet und besitzen auch keine textanaloge Bildgrammatik. Ein Vergleich von Bildern und Texten kann daher nur auf einer allgemeineren

⁶⁰⁰ Müller: 2010, S. 253.

⁶⁰¹ In erster Linie ist an dieser Stelle Manuwald (2008, S. 29) zu nennen, deren Zeichenbegriff auf dem allgemeinen Verweisungsaspekt der scholastischen Zeichendefinition *aliquid stat pro aliquo* beruht. Auch Zima (1994, S. 86 f.) plädiert für eine abstrakte Terminologie, so „dass sie auf heterogene Kunstformen angewandt werden kann, andererseits aber so konkret ist, dass sie problemlos an die allgemeine Begrifflichkeit einzelner Disziplinen [...] angeschlossen werden kann.“

⁶⁰² „Zum einen ist die Parallele zwischen inneren und äußeren Bildern eine Scheinevidenz. Das zeigt sich etwa in der irrigen Annahme, bei einem Kinofilm ließen sich die ‚mentalen Bilder des Zuschauers nicht so eindeutig von den Bildern der technischen Fiktion unterscheiden‘: Tatsächlich macht es eben die einfache Unterscheidung zwischen einem sichtbaren Artefakt, auf das man zeigend oder erläuternd zurückkommen kann, und mentalen Ereignissen, die nur dem Wahrnehmenden selbst als visuelles Geschehen zugänglich sind, schwer, ‚innere Bilder‘ überhaupt wissenschaftlich zu analysieren.“ Reitz: 2003, S. 173 zitiert nach Wiesing: 2005, S. 24.

⁶⁰³ „Bisher ist jedoch noch weitgehend ungeklärt, wie sich die inneren Bilder zu den äußeren Bildern verhalten. Verbinden sie sich tatsächlich zu einer ‚Poetik der Visualität‘. Dass das weite Bedeutungsspektrum von mittelhochdeutsch *bilde* wie das neuhochdeutsch ‚Bild‘, die verschiedensten Sorten von Bildern umfasst, trägt zur Klärung dieser Frage nicht unmittelbar bei.“ Manuwald: 2008, S. 22.

Ebene geschehen, da die elementaren Unterschiede zwischen den Medien einen Eins-zu-eins-Vergleich unmöglich machen.⁶⁰⁴

Aufgrund dieser problematischen Aspekte geht die Verwendung eines Zeichenbegriffs auch nicht zugleich mit der Behauptung einher, dass das Bild per se ein Zeichen ist. Weder deutet dieser Umstand darauf hin, dass eine Bezugnahme des Bildes zwingend ist, noch geht die Anwendung eines Zeichenbegriffs so weit, jedes Bild als kommunikativen Akt erfassen zu wollen oder allen Bildern und jedem Bilderzeugnis eine Funktion beizumessen. Mit Sicherheit ist der Zeichenbegriff kein hinreichendes Merkmal des Bildes, und in der Tat kann die Herstellung eines Bildes ohne Appell- oder Kommunikationsvorhaben stattfinden. Zu Recht wird immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass semiotische Theorien viele der bildgenuinen Eigenschaften, wie das besondere emotionale Wirkungspotenzial, nicht zu erfassen vermögen.

Mediale Differenzen können jedoch nur schlecht mit einem terminologischen Instrumentarium benannt werden, welches zuallererst dazu dient, Analogien und damit Vergleichbarkeit zu schaffen. So gilt, dass die „medienübergreifenden Reflexionen dann am erfolgreichsten waren, wenn sie sich beschränkten.“⁶⁰⁵

Auch die Semiotik besitzt ihre natürlichen Grenzen, die sich vor allem dann offenbaren, wenn es um ästhetische Aspekte des Bildes geht, die gleichwohl zu einem Erkenntnisgewinn beitragen. Dem Bild eine Erkenntnisfunktion beizumessen, die über eine abbildende oder illustrierende Funktion hinausgeht, ist durchaus nicht gängiges Prinzip, da der Begriff der Erkenntnis unmissverständlich mit einer Bedeutungserweiterung und damit mit etwas Neuem in Verbindung gebracht wird.⁶⁰⁶ Illustrationen wie die Miniaturen des Codex besitzen zwar auch eine abbildende Funktion, da sie nicht vollkommen unabhängig vom Text agieren und daher zu einem vergleichenden Wiedererkennen zwischen Dichtung und visuellen Darstellungen animieren, doch nicht alles, was im Bild zu sehen ist, muss textuell vorbestimmt sein. Bereits die Übertragung von Textinformationen ins Bild bringt grundsätzlich eine Veränderung mit sich, die in den medialen Differenzen gründet. Auch der reduktive Charakter von Illustrationen, die den Text nicht fortlaufend illustrieren, und die daraus resultierende

⁶⁰⁴ Vgl. Manuwald: 2008, S. 36.

⁶⁰⁵ Böhm: 2006, S. 26. Böhm rekurriert auf den Aufsatz Meyer Schapiros (2006, S. 253–274), in dem er Grenzen der Semiotik aufweist, ohne jedoch an der möglichen Zeichenhaftigkeit des Bildes zu zweifeln. Ein ebenso gelungenes Beispiel für eine Beschränkung der medienübergreifenden Reflexionen ist die Untersuchung Manuwalds. Auch sie untersucht Bild und Text und arbeitet den bildgenuinen Sinngehalt heraus, ohne dass die angewendete Zeichendefinition die medialen Differenzen vollkommen untergräbt.

⁶⁰⁶ Vgl. hierzu Kapitel 1.3, S. 46 ff. der vorliegenden Untersuchung. Zur Erkenntnisfunktion und Erkenntniserweiterung im Bild siehe auch Boehm 2006, S. 16.

Hervorhebung bestimmter Merkmale oder Sachverhalte lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten und lässt bestimmte Interpretationen bzw. differenzierte Relationen zu:

Worauf es ankommt, ist mehrdeutig, aber es ist jedenfalls das, worauf die Aufmerksamkeit (von außen) gelenkt und (von innen) gerichtet werden soll. Mit Wendungen wie ‚worauf es ankommt‘, der Pointe oder dem *punctum* wird etwas (möglicherweise ein Imaginäres) gesetzt, das die Aufmerksamkeit lenkt und reguliert. Unter-schwellig wird damit (präskriptiv?) eine normative Ordnung eingeführt, die bestimmt, ‚worauf es ankommt‘.⁶⁰⁷

Die normative Ordnung ist damit mehr als bloße Wiedergabe. Sie setzt neue Akzente, spielt mit bestehenden Sichtweisen und zeigt neue Perspektiven auf. Neues wird kreiert.

Laut Blanke liegt „das Ziel der kognitiven Prozesse im Allgemeinen [...] in der Verbesserung des Wissens der Welt“⁶⁰⁸:

Das bedeutet den Erwerb von mehr und genauerem Wissen sowie die kohärente Organisation einzelner Informationen, sodass sie an konkreten Handlungszielen leicht benutzt werden können. Am nützlichsten ist eine neue Information, wenn sie sich in Zusammenhang des Alten mit bereits bestehenden Annahmen bringen lässt.⁶⁰⁹

Über die bloße verweisende Funktion des Zeichens schaffen es die Miniaturen des Wolfenbütteler Codex als Erkenntnis- und Wahrnehmungsmedien, Dinge zuallererst sichtbar zu machen und damit Neues zu generieren, welches einer außersprachlichen, nicht zeichenhaften Logik folgt.⁶¹⁰ Was im Bild ein Zeichen ist und welche Bedeutungen damit verbunden sind, soll im Sinne Wiesings also erst eruiert werden, denn um die Sinnkonstitution des Bildes zu erfassen, muss vor allem die ikonische Eigenleistung des Bildes berücksichtigt werden. Daher soll im Folgenden der Frage Böhms nachgegangen werden: „Wie generieren Bilder auf ihre Weise einen visuellen, einen ikonischen Sinn?“⁶¹¹ Dies zielt darauf ab, die außersprachlichen bzw. „vorlinguistischen Strukturen des Bildes“ mitzudenken, die durch eine

⁶⁰⁷ Varga von Kibéd: 1997, S. 95.

⁶⁰⁸ Blanke: 2003, S. 152.

⁶⁰⁹ Ebenda.

⁶¹⁰ Wie oft die Bildkomposition bei der Analyse von Bildern vernachlässigt wird, zeigt sich bei Schröder (1984, S. 192–208). Neben der Tatsache, dass er bei der Betrachtung der Miniaturen der Wolfenbütteler Handschrift nicht über die inhaltlichen Korrespondenzen hinauskommt und die eigene Ausdrucksform, in der sich der Bildsinn vollzieht, außer Acht lässt, untersucht er die Bilder rein ikonographisch aus der Perspektive des Textes heraus. Besonders Imdahl (2006, S. 303) verweist darauf, dass die inhaltlichen und formalen Aspekte des Bildes miteinander verbunden sind. „Mit anderen Worten: Syntax und Semantik bedingen einander.“ Zur Signifikanz von Form und Komposition des Bildes siehe auch Manuwald: 2008, S. 23.

⁶¹¹ Böhm: 2004, S. 16.

Reduktion auf die Zeichenhaftigkeit des Bildes und durch eine zu hohe Gleichstellung von Text und Bild in den Hintergrund rücken.⁶¹²

3.3 Syntax und Semantik: Max Imdahls Ikonik

Böhm plädiert für eine Vorgehensweise, die visuellen Darstellungen „nicht immer schon Sprache unterschiebt, sondern ihre eigenen Möglichkeiten in den Blick rückt.“⁶¹³ Dementsprechend strebt er eine Erfassung des Bildes über linguistische Termini hinaus und damit zugleich eine Überwindung des Zeichenbegriffs an.⁶¹⁴ Aus diesem Grund steht er vor allem der Methode der ‚Ikonik‘ Max Imdahls positiv gegenüber.⁶¹⁵ Nach Imdahl ist „Thema der Ikonik das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.“⁶¹⁶ Die Vermittlung dieses Sinns ist damit durch Sprache nicht substituierbar.

Aufbauend auf die ikonographisch-ikonologische Methode Panofskys und in Abgrenzung zu derselben entwickelt Imdahl eine Methode der Werkanalyse, die sich zwischen zwei Bildaspekten spannt: dem wiedererkennenden und dem sehenden Sehen.⁶¹⁷

Die Synthese der beiden Begrifflichkeiten demonstriert er praxisorientiert an den Giotto Fresken der Arena-Kapelle in Padua – und vor allem exemplarisch am Beispiel der Judas-Kuss-Szene –, indem er eine triadische Bedeutungsanalyse des Werkes präsentiert, die von der ikonologisch-ikonographischen Ebene ausgehend zur anschaulichen Verständnisebene hinführt und in der Ikonik kulminiert.

Der Begriff des wiedererkennenden Sehens knüpft an Panofskys ikonologisch-ikonographische Interpretationsmethode an:

So erkennt man auf einer ersten, niedrigsten und noch vorikonographischen Verständnisebene eine Ansammlung von Figuren mit Helmen, Lanzen, Fackeln und Keulen, die sich im wesentlichen in zwei

⁶¹² Vgl. Bisanz: 2011, S. 13.

⁶¹³ Böhm: 2006, S. 20. „*Iconic turn* meint immer auch Sprachkritik, jedenfalls in meinem Verständnis. Die Wende, die darin formuliert ist, ist der Versuch, über die Sprache hinaus und durch die Sprache hindurch zu einem anderen Sinn, zu anderen, nämlich bildlichen Erfahrungen vorzustoßen. [...] Wenn es denn irgendwann eine Bildwissenschaft geben sollte, dann wäre sie in meinem Sinne jene Disziplin, die im Stande ist, den Kanon der bisherigen Kognitionsmodelle an diesem Punkt entscheidend zu erweitern.“ Ebenda.

⁶¹⁴ Dennoch scheint für Böhm (2006, S. 18) eine Verknüpfung von semiotischen und phänomenologischen Ansätzen möglich: „Längerfristig sollte aber ein anschauungsbezogener Zugang mit einem semiotischen Zugang zu verbinden sein.“

⁶¹⁵ Siehe hierzu Böhm: 1995, S. 23–40. Neben Böhm ist es vor allem Waldenfels (2006, S. 233–25; 2006, S. 233–252), welcher dem Prinzip der Ikonik Imdahls affirmativ gegenübersteht.

⁶¹⁶ Imdahl: 2006, S. 300.

⁶¹⁷ Vgl. Imdahl: 1988. Hier vor allem das Kapitel ‚Ikonographie – Ikonologie – Ikonik‘, S. 84–98.

Gruppen unterteilt. Hervorgehoben ist in der Mitte [...] ein Mann, der einen anderen, um ihn zu küssen, umarmt und ihn mit seinem Mantel nahezu gänzlich umgibt. [...] Auf einer zweiten, mittleren, nämlich ikonographischen Verständnisebene sind die Umarmenden Judas und der nimbierte Umarmte Jesus. Auf einer dritten, und höchsten und nunmehr ikonologischen Verständnisebene ist Giotto's Darstellung offen auf das unmittelbare Miterleben des Beschauers. Es ist kein Zweifel, daß dieses Konzept, nämlich die Darstellung auf die Einfühlung des Beschauers zu öffnen, Zusammenhang hat mit einem Darstellungsstil, der Figuren, Vorgang und Raum auf deren empirische Gegebenheiten bezieht [...].⁶¹⁸

Was der Betrachter folglich in einem ersten Schritt wiedererkennt, sind Gegenstände und Figuren, die in einem zweiten Schritt mithilfe der Evangelientexte und damit auf textuellem Wissen beruhend als Judas und Jesus und die Handlung als der Kuss des Judas und die Gefangenennahme Jesu von ihm identifiziert werden. In einem dritten, ikonologischen Schritt kommt es schließlich zum emotionalen Miterleben des Rezipienten.

Grundsätzlich ist für Imdahl ein ikonographisch-ikonologischer Zugriff, wie ihn Panofsky vertritt, notwendig:⁶¹⁹

Die Reichweite der ikonologischen Interpretationsmethode steht außer Frage. Es ist ihre Stärke, grundsätzliche, inzwischen verschüttete, zu ihrer Zeit aber selbstverständliche und in ihrer Selbstverständlichkeit womöglich auch unbewußte und unreflektierte Formen der Weltanschauung zu erschließen. Die ikonologische Interpretationsmethode kann zum Beispiel – wie Panofsky selbst ausführt – die in der Antikenrezeption herrschende ‚Trennung antiker Themen von antiken Motiven‘ erklären, daß nämlich der hochmittelalterliche Beschauer eine schöne antike Figur nur habe würdigen können, wenn sie ihm als Jungfrau Maria präsentiert wurde.⁶²⁰

Das emotionalisierende Moment der bildlichen Darstellung ist für Imdahl jedoch in erster Linie nicht an dem Bildzeugnis selbst interessiert, sondern vielmehr „an Emotionen als der Bekundung einer religiös-politischen Grundeinstellung, einer geschichtlichen Bewegung zu einem allgemeinem Anthropozentrismus, welcher sich auch anderweitig und auf andere Weise manifestiert.“⁶²¹ Die Kritik an Panofskys Zugriff lautet damit: „Unter ikonologischem Aspekt ist die Darstellung Giotto's – als Bild – das besondere Symptom eines Allgemeinen, das sich –

⁶¹⁸ Imdahl: 1988, S. 84 f.

⁶¹⁹ Thürlemann (2009, S. 221) will dagegen vor allem die Dichotomie zwischen Panofskys Interpretationsmethode und Imdahls Werkanalyse sehen: „Immer wieder aber hebt Imdahl auf die Schwäche der ikonographisch-ikonologischen Interpretationsmethode ab.“ Mit Sicherheit offenbart bereits Imdahls ergänzendes Moment zur Methode Panofskys, nämlich die Ikonik, die Kritik an dessen Interpretationsmethode. Dennoch baut die Ikonik auf den ikonographischen und ikonologischen Ebenen Panofskys auf, ohne die ein Verständnis der Darstellung nicht möglich ist. Bedeutsam für Imdahl ist jedoch die Eigenleistung des Bildes, die nach Imdahl durch Panofskys einseitige Analyse untergraben wird.

⁶²⁰ Imdahl: 1988, S. 88.

⁶²¹ Ebenda S. 87 f.

als Emotion – ebenso anderweitig bekundet, zum Beispiel in Giotto's Bild der Darbringung Jesu im Tempel [...].⁶²²

Was laut Imdahl jedoch vor allem in Panofskys systematischem Zugriff deutlich wird, ist, dass man nur Dinge im Bild identifiziert, die man aus einer außerikonischen Wirklichkeit bereits kennt.⁶²³ Etwas Neues generiert das Bild damit nicht wirklich.

Während das wiedererkennende Sehen heteronom ist, ist das sehende Sehen autonom, weil es ein bildimplizites Sichtbarwerden darstellt. Der Begriff des sehenden Sehens geht auf Fiedler zurück, der „die Anschauung als Mittel, zum Begriff, das heißt zur bloßen Gegenstandsidentifikation zu gelangen“, kritisierte:⁶²⁴ „Vielmehr wird gefordert, daß die Anschauung eine selbstständige, von aller (begrifflichen) Abstraktion unabhängige Bedeutung habe [...]“.⁶²⁵ Folglich bleibt dabei jedoch die ikonographisch-ikonologische Ebene unberücksichtigt.

Unterdessen bildet die planimetrische Komposition ein wichtiges Moment, während Gegenstände zum bloßen Motiv des Bildes werden, die nichts zur Autonomie des Bildes beitragen.⁶²⁶ Wesentlich für das sehende Sehen ist damit die Bildstruktur, die einen gegenstandsunabhängigen Bildsinn generiert, und eben gerade nicht Außerbildliches, wie es das wiedererkennende Sehen repräsentiert:

Dagegen geht die planimetrische Komposition [...] nicht von der vorgegebenen Außenwelt, sondern vom Bildfeld aus, welches sie selbst setzt. Unter der Norm des Bildfeldes als einer Setzung und nicht unter der Norm außerweltlicher Vorgegebenheiten stiftet die planimetrische Komposition in selbstgesetzlichen und selbstevidenten Relationen – in Richtungen, Linien im Verhältnis zu Linien, Farben im Verhältnis zu Farben sowie in Maßen im Verhältnis zu Maßen [...].⁶²⁷

Dieser visuelle Sinn, der den bildeigenen Strukturen entstammt, berücksichtigt damit allein das Spezifische im Werk.

Doch sowohl das sehende Sehen als auch das wiedererkennende Sehen sind für sich allein gesehen nach Imdahl defizitär: „Beide Interpretationen sind jeweils einseitig, sie verfehlen die

⁶²² Imdahl: 1988, S. 86.

⁶²³ Vgl. auch Waldenfels: 2006, S. 235.: „Man sieht und erlebt im Bild also, was man schon kennt.“

⁶²⁴ Vgl. Imdahl: 1988, S. 90.

⁶²⁵ Ebenda.

⁶²⁶ Vgl. Waldenfels: 2006, S. 235.

⁶²⁷ Imdahl: 1988, S. 26. Aus der Perspektive des sehenden Sehens erscheinen auch die Kritiken Schröders und Knapps, die vor allem dem wiedererkennenden Sehen und damit dem ikonographisch-ikonologischen Aspekten den Vorrang geben, defizitär. Bildinterne Strukturen bleiben unberücksichtigt, da die Bilder nur als Transformation des Textes gesehen werden und der Text als Maßstab und Schablone fungiert, um die Bilder zu betrachten. Siehe hierzu Kapitel 1.3, S. 46 ff. dieser Untersuchung.

der Malerei mögliche Bildleistung.“⁶²⁸ Einerseits verkennt das wiedererkennende Sehen das Potenzial der bildeigenen Leistung, andererseits verkennt das sehende Sehen die fundamentale Bedeutung des ikonographisch-ikonologischen Aspekts hinsichtlich der Sinngebung gegenständlicher Bilder.

Erst die Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen, nämlich die Ikonik, die Imdahl als erkennendes Sehen bezeichnen, kann die ikonische Sinnstruktur des Bildes erschließen und „zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Sinntotalität“ führen.⁶²⁹ Bildstruktur und Referenz verbinden sich zu einem Bildganzen.

Dies verdeutlicht Imdahl anhand einer Schräge, die sich über die ganze Bildbreite erstreckt und die die verschiedenen Figuren und Gruppen in Beziehung zueinander setzt. So führt diese Schräge, die er in eine Reproduktion des Werkes einzeichnet, „von einer Keule zur Linken durch die Köpfe von Jesus und Judas hindurch auf den Zeigegestus des Pharisäers zur Rechten [...]“.⁶³⁰ Für Imdahl zeigt sich die ikonische Leistung des Werkes Giotto „eben in jener Schräge: Die Schräge ist eine der wichtigsten szenischen Sinn ergebenden Erfindungen in Giotto's Bild der Gefangennahme, denn in ihr sind offensichtliche Daten der Unterlegenheit und der Überlegenheit Jesu wechselseitig ineinander transformiert.“⁶³¹ Der erhobene Schlagstock links und der mahnende Finger rechts sind ebenso Teil der Schräge wie Jesus, der wissend und streng zugleich auf Judas hinunterblickt, aber der den folgenden Ereignissen zugleich ohnmächtig gegenübersteht. So entsteht eine auf das Bildganze ausgerichtete Komposition, in der jede Figur einen vorbestimmten Platz im Bildganzen einnimmt.⁶³² Eine ikonische Leistung, welche nicht in Sprache sinnfällig übertragen werden kann.⁶³³ Dieses erkennende Sehen ist nur mittels der Synthese von wiedererkennendem und sehendem Sehen erfassbar. Die syntaktischen Aspekte des Werkes sind auf eine Art und Weise semantisch aufgeladen, sodass sie über die Referenz des wiedererkennenden Sehens hinaus Bedeutungen generieren.⁶³⁴ Für Imdahl zeigt sich also die ikonische Qualität in der Verbindung zwischen Form und Inhalt, Syntax und Semantik.⁶³⁵

⁶²⁸ Imdahl: 1988, S. 91.

⁶²⁹ Ebenda, S. 92 f.

⁶³⁰ Vgl. ebenda, S. 93.

⁶³¹ Ebenda.

⁶³² Siehe hierzu auch Bogen: 2005, S. 59.

⁶³³ Ebenda.

⁶³⁴ Imdahl: 2006, S. 303.

⁶³⁵ Vgl. zu Form und Inhalt auch Volkenandt (2010, S. 425): „Waren dabei das wiedererkennende Sehen in seiner Orientierung an perspektivischer Projektion und szenischer Choreographie als referentielle Momente auf die Bildinhaltlichkeit, das sehende Sehen dagegen in seiner Orientierung an der planimetrischen Komposition als

Die syntaktischen Merkmale des Bildes stellen ein Beziehungsgeflecht dar, das die verschiedenen Elemente und Gruppen im Bildraum in Relation setzt und zugleich ein Gesamtbild erschafft.⁶³⁶ Die räumliche Komposition und damit der „so und nicht anders“⁶³⁷ geschaffene Bildraum ist sinngenerierend.

Besonders deutlich zeigt Imdahl die Synthese von Syntax und Semantik anhand einer ottonischen Miniatur *Der Hauptmann von Kapernaum* aus dem am Ende des 1. Jahrhunderts angefertigten Codex Egberti. Auf dieser Miniatur sind auf der linken Seite drei Apostel und Petrus zu erkennen. Auf der rechten Seite sind der Hauptmann und vier Männer aus seinem Gefolge sichtbar. Die Figur des Jesus ist vom Zentrum des Bildes leicht links gezeichnet. Er steht den Aposteln näher als dem Hauptmann und seinem Gefolge. Er schaut zu ihnen, zeigt allerdings mit dem Zeigefinger zum Hauptmann, der – im Gegensatz zu Jesus – seinem Gefolge physisch näher zugeordnet ist, aber dennoch als Hauptmann klar von ihnen zu unterscheiden ist. Imdahl verschiebt im Folgenden die Position der Figur des Jesu und gestaltet damit den Aufbau der Miniatur um. Dies hat zugleich zur Folge, dass sich die Bedeutung des Gesamtbildes verändert. Was sich zeigt ist, „daß die formalen und inhaltlichen Qualitäten des Bildes nicht voneinander zu trennen sind. Mit anderen Worten: Syntax und Semantik bedingen einander.“⁶³⁸

Imdahls Beziehungsgeflecht zwischen Form und Inhalt lässt jedoch zugleich Rückschlüsse auf die angestrebte Verflechtung zwischen semiotischen und phänomenologischen Bildaspekten zu. Wie Felix Thürlemann feststellt, orientiert sich der Duktus Imdahls an der Semiotik:

So wird etwa Giotto's Darstellung des Judaskusses als ein in sich selbst sinnvolles syntaktisches System bezeichnet, das zugleich eine inhaltlich komplexe Anschauungseinheit eröffnet. Diese Sprachregelung verweist auf das von Ferdinand de Saussure entwickelte Modell der sprachlichen Bedeutungskonstitution, in dem diese als Resultat einer Formgebung der sinnlich wahrnehmbaren Materie aufgefaßt wird.⁶³⁹

bildgenuine Momente auf die Bildform bezogen, so erweist sich ihre Vermittlung zu einem erkennenden Sehen auch als Vermittlung von Form und Inhalt zu einer nur bildlich möglichen Einheit.“

⁶³⁶ Vgl. Imdahl: 1988, S. 58; zur relationalen Organisation des Bildraums siehe auch Volkenandt: 2010, S. 424.

⁶³⁷ Imdahl wiederholt den Ausdruck „so und nicht anders“ häufig. Vgl. Imdahl: 1988, S. 58; S. 95. Mit Sicherheit dient ihm die Formulierung, wie Thürlemann (2009, S. 224) sagt, „als Bekenntnis zum einzelnen Kunstwerk als individuelle sinngenerierende Ordnung“. Sie birgt aber vor allem das Gemachtsein, die Konzeptionalität des Bildwerkes als entscheidende Festlegung einer bestimmten Bedeutung, die in der Bildstruktur zur Geltung kommt und bestimmte Intentionen impliziert.

⁶³⁸ Imdahl: 2006, S. 303.

⁶³⁹ Thürlemann: 2009, S. 229.

Prinzipiell ist die sinnlich wahrnehmbare Materie der Schrift eine andere als die des Bildes. Daher kann die Bedeutungskonstitution der Sprache auch nur eine andere sein. Allerdings verweisen der Gebrauch der Begriffe der Syntax und Semantik bereits auf semiotische Sprachtheorien.

Interessanterweise implizieren die Begriffe des wiedererkennenden Sehens und des sehenden Sehens jedoch auch die Relation zwischen Referenz und sinnlicher Anschauung. Ist das wiedererkennende Sehen an die Außenwelt respektive an die Textreferenz und damit an den Begriff des Zeichens und der Inhaltsvermittlung durch Repräsentation gebunden, so ist das sehende Sehen durch die sinnlich organisierte Bildstruktur an die Anschauung geknüpft, die gerade nicht Mittel zum Begriff ist. Damit ist das sehende Sehen eine phänomenologische Betrachtungsweise, die die Anschauung als eigentliches Moment des Bildes ansieht. Während also für Panofsky das Bild ein Zeichen ist und allein durch Referenz Bedeutungen enthält,⁶⁴⁰ ist für Fiedler das Bild einzig ein Sichtbarkeitsphänomen, das sich mittels bildinterner Strukturen generiert.⁶⁴¹

Das erkennende Sehen Imdahls dagegen verbindet Inhalt und Form, Referenz und Anschauung. Zwar baut das erkennende Sehen auch auf dem wiedererkennenden Sehen auf, aber es überbietet es zugleich, indem es über die reine Bezeichnung hinaus Bedeutungen visuell generiert. Erst die bildinterne Strukturierung und Relationierung der Bildteile, die anschaulich werden, generieren den Bildsinn. Dadurch gibt Imdahl der Anschauung den Vorzug.

Die Ikonik Imdahls hat aufgrund des Primats der Wahrnehmungsaspekte innerhalb der hermeneutischen Praxis viel Anklang gefunden. Doch auch die kritischen Stimmen mehren sich. So wird unter anderem kritisiert, dass die Ikonik, „da sie auf dem wiedererkennenden Sehen aufbaut, auf die Analyse der gegenständlichen Kunst beschränkt bleibt.“⁶⁴²

In der Tat untersucht Imdahl zwar Werke der ungegenständlichen Kunst mittels der Ikonik. Das wiedererkennende Sehen bleibt jedoch grundsätzlich unberücksichtigt, sodass man eigentlich auch nicht von einer allumfassenden Bildtheorie sprechen kann.⁶⁴³ Deutlich wird dies bei der Analyse des Werkes *Angles droits convergents* von François Morellet:

⁶⁴⁰ „Für Erwin Panofsky sind die Bilder *Speicher und Transformator* von Bedeutungen.“ Thürlemann: 2009, S. 233.

⁶⁴¹ Auch Steinbrenner (1997, S. 73–97) geht auf die zeichentheoretische und phänomenologische Position Imdahls ein. Beide werden Opfer seiner Kritik. Auf das vereinigende Moment der beiden Theoriestränge, das Imdahl sicherlich nicht bewusst im Sinne der aktuellen bildwissenschaftlichen Diskussion aufgreift, bezieht er sich jedoch nicht. Gerade diese vermittelnde Position ist ein wichtiger Punkt in Imdahls Theoriekonstrukt.

⁶⁴² Vgl. Thürlemann: 2009, S. 225.

⁶⁴³ Siehe hierzu auch Thürlemanns (2009, S. 232) Schlussfolgerung: „Weder Max Imdahls Ikonik noch Erwin Panoskys ikonographisch-ikonologisches Modell sind ausgewachsene Bildtheorien.“

Es entfällt jede auf gegenständliche Dinge bezogene Abbildlichkeit, und in Hinsicht auf Panofskys Interpretationsschema bedeutet dies, daß auch jeder Anspruch auf eine vorikonische und selbst gegenstandsbezogene Identifikationsleistung des Bildbeschauers entfällt. Signifikant und Signifikat fallen in eins.⁶⁴⁴

Der ikonographisch-ikonologische Aspekt, auf dem das wiedererkennende Sehen basiert, wird überflüssig.

Daneben wird beanstandet, dass sich Imdahl allein dem Einzelbild widmet und die Bezüge zwischen den einzelnen Bildern weitgehend ausblendet.⁶⁴⁵ Des Weiteren wird bemängelt, dass das ikonographisch-ikonologische Modell nicht in den Prozess der Bedeutungskonstitution eingeordnet wird, sondern lediglich als Beiwerk ohne besondere Bedeutung fungiert.⁶⁴⁶ Daran knüpft auch die Kritik an, dass ein äußerlich bestimmtes historisches Sehen außer Acht gelassen wird.⁶⁴⁷ Interessanterweise kehrt auch an dieser Stelle dieselbe Dichotomie wieder:

Die einmal mehr wiederkehrende Opposition zwischen unmittelbarer Formerfahrung und vermitteltem Gehalt der Bilder ist nicht zuletzt eine Opposition zwischen einer aufgeklärten Autonomie der Kunst und ihrer angenommenen Abhängigkeit von äußeren Faktoren.⁶⁴⁸

Auch hier wird die Kritik bestimmt von dem Verhältnis zwischen einer Eigengesetzlichkeit des Bildes und einer determinierenden außerbildlichen Realität.

Doch m.E. liegt gerade in der Synthese der bildtheoretischen Ansätze Imdahls das Potenzial, welches konstruktiv für die vorliegende Untersuchung nutzbar gemacht werden kann. Die Ikonik ist aufgrund ihrer Flexibilität und ihrer Praxisnähe – Imdahl selbst passt sein Modell der Ikonik an das entsprechende Kunstwerk an – durchaus geeignet, die Sinnerfahrungen, die durch die Kombination von Text und Bild in der Wolfenbütteler Handschrift entstehen, zu erfassen. Dabei vereinigt die Bedeutungsgenerierung der Ikonik die wichtigsten in dieser Untersuchung

⁶⁴⁴ Imdahl: 2006, S. 316. So heißt es weiter: „Man kann einen rechten Winkel nicht abbilden, ohne ihn herzustellen – wie man ebenso einen Buchstaben nicht abbildet, sondern schreibt.“ (ebenda) Das erklärt allerdings nicht, warum man einen rechten Winkel nicht als rechten Winkel wiedererkennen kann. Ebenso kann man dieses Argument auf alle anderen Motive der darstellenden Kunst anwenden: Man kann ein Haus nicht abbilden, ohne es herzustellen. Auch Steinbrenner (1997, S. 92) kritisiert diese Argumentation und bemängelt u.a. die Ungenauigkeit des Zeichenbegriffs.

⁶⁴⁵ Vgl. Thürlemann: 2009, S. 229 f.

⁶⁴⁶ Ebenda.

⁶⁴⁷ So verweist unter anderem Schulz (2005, S. 49) auf die poststrukturalistische Dekonstruktion des abendländischen Blickes, in der ein unmittelbares, natürliches und daher überzeitliches Blicken nicht existieren würde, „sondern stets ein historisch bedingtes, kulturell verschiedenes, geschlechtlich dominiertes, diskursiv diktiertes und begehrendes körperliches Blicken [...]“

⁶⁴⁸ Ebenda. Thürlemanns Kritik entspringt im Grunde auch aus der Dichotomie zwischen Semiotik und Phänomenologie. Als Verfechter einer semiotischen Bildtheorie ist er bestrebt, dem Zeichencharakter des Bildes besondere Bedeutung beizumessen. Vgl. auch Thürlemann: 1990.

herausgearbeiteten Parameter: die Textreferenz als Mittel der Gegenstandsidentifikation und der Bezeichnung und der Bildraum als strukturierende Ordnung und Sichtbarkeitsphänomen. Beide Aspekte sind an einer Bedeutungsgenerierung beteiligt. Einerseits soll die Textreferenz und dementsprechend die Zeichenhaftigkeit des Bildes konstruktiv in die Bild-Text-Analyse eingeordnet werden, da sie unverzichtbar ist, um die Illustrationen zu erfassen, andererseits muss jedoch auch das Eigenpotenzial des visuellen Mediums besondere Berücksichtigung erfahren, um dem Bild gerecht zu werden.

Da es sich in der vorliegenden Untersuchung um gegenständliche Miniaturen handelt, trägt das wiedererkennende Sehen einen nicht minder bedeutsamen Teil zur Sinngenerierung bei. Daher zielt die Zeichendefinition darauf ab, die repräsentierenden Aspekte des Bildes zu erfassen. Das sehende Sehen nimmt dabei vor allem die bildinternen Strukturen in den Fokus. Die Ordnung des Bildes und damit der Bildraum bilden einen wichtigen Aspekt bei der Interpretation der Miniaturen. Doch erst in der Kombination von Verweischarakter und räumlicher Organisation entfaltet sich die visuelle Bedeutungskonstruktion, welche die bildgenuinen Mittel würdigt, die maßgeblich an der Konstitution des ikonischen Sinns beteiligt sind. Denn für Imdahl sind Bilder – wie Thürlemann treffend formuliert – in erster Linie ‚Generatoren von Bedeutung‘ und als solche sollen die Miniaturen der Wolfenbütteler Handschrift im Folgenden, anders als in der Analyse der Bilder bisher durch Schröder geschehen, genauer untersucht werden.

4. Die Relation von Text und Bild in der *Arabel* des Wolfenbütteler Codex 30.12

4.1 Enterbung und Gefangennahme

4.1.1 fol. 5r Heimrich enterbt seine Söhne (oben)

Auf der oberen Miniatur sind auf der linken Seite des Bildes Heimrich und seine Ehefrau Irmenschart auf einem Thron sitzend abgebildet. Irmenschart hält mit ihrer rechten Hand ihren Mantel fest, um damit einen kleinen weißen Hund, der auf ihrem Schoß sitzt, zu bedecken. Ihre Linke liegt auf ihrer Brust. Ihr Oberkörper wendet sich leicht von Heimrich ab, der neben ihr sitzt, während ihr Gesicht nach links auf die rechts auf dem Bild dargestellten sieben Söhne gerichtet ist. Heimrich zeigt mit erhobenem Zeigefinger auf seinen Sohn, der ihm am nächsten steht und der ihn direkt ansieht. In seiner rechten Hand, die auf seinem Knie ruht, hält er einen hölzernen Stab. Die sieben Söhne stehen gemeinsam in einem separaten, vom Thron abgetrennten Gebäude mit eigenem Dach, Fußboden und Seitenwänden. Nach hinten heraus befindet sich ein großes Tor, eine Art Ausgang, durch den der dunkelblaue Hintergrund zu sehen ist. Die Dachkonstruktion ragt über den Rahmen der Miniatur hinaus und endet inmitten der Bildbeischrift: *Hie sizet graf haimrich von Naribon / Vnd schichet sein suen alle von im dan*. Alle Söhne sind mit Schwertern, die in einem an der Hüfte befindenden Schwerthaler stecken, versehen. Die Figur des Willehalm, die Heimrich am nächsten steht, hält den Schwertschaft in ihrer linken Hand, während sie sich mit der rechten Hand an die Brust fasst. Zwei weitere Söhne umschließen mit beiden Händen ihren Schwertschaft. Einer der Söhne verschränkt beide Arme vor der Brust. Zwei weitere Figuren fassen sich an ihre linken Brusthälften.

Es ist ein Einfaches, die obere Miniatur – auch ohne die vorhandene Bildüberschrift – als die Szene zu erkennen, in welcher Heimrich seine Söhne enterbt. Die Enterbung beginnt in der Dichtung mit dem Hinweis des Erzählers: *von in will ich die rede lan / vnd sagen, wie vngeluecke sit / sie verweiste* (V. 15,28 f.). Im Anschluss daran folgt die Erläuterung, wie es zu der Enterbung kommt, nämlich, weil Heimrich sein Patenkind, das seinen Namen trägt, als rechtmäßigen Erben einsetzt.⁶⁴⁹ Das Bild gibt jedoch gezielt die Szene wieder, in der Heimrich seine Söhne zusammenruft, um ihnen zu verkünden, dass er sie enterbt und wegschickt, damit sie Ruhm und Ansehen im ritterlichen Kampf und im Minnedienst gewinnen. Im Text beginnt die Szene mit V. 19,14: *zu Willehalm er sprach, der stuond im na*.

⁶⁴⁹ In den Handschriftengruppen *A und auch *C heißt das Patenkind *Floret* wie bereits im *Willehalm* Wolframs. Siehe hierzu Schröder: 1988, S. 176.

Dies gibt auch das Bild wieder: Heimrich spricht zu Willehalm, der ihm am nächsten steht. Sein erhobener Zeigefinger, mit dem er auf seinen Sohn zeigt, deutet auf ein Gespräch hin. Seine sechs weiteren Söhne stehen hinter Willehalm, welcher mithilfe des Textes als solcher identifiziert werden kann. Eine individuelle Darstellung der einzelnen Geschwister wird nicht angestrebt. Die Einordnung der Miniatur zu Vers 19,14 deckt sich mit dem materiellen Befund und dem vorhandenen Layout der Wolfenbütteler Handschrift: Der Vers ist in der ersten Spalte auf fol. 4v zu finden, und damit in direkter Nähe des Bildes.⁶⁵⁰

Im Text hält Heimrich einen Monolog über knapp sieben Abschnitte, in denen er zuerst seinem ältesten Sohn Willehalm und im Anschluss daran seinen weiteren sechs Söhnen den Ritter- und Minnedienst nahelegt und sie auffordert, sich an adlige Höfe zu begeben – Willehalm wird explizit an den kaiserlichen Hof geschickt –, um Ruhm und Ehre zu gewinnen. Von einer Darstellung der Rede Heimrichs nimmt der Miniator Abstand, würde es doch gänzlich den Rahmen des Bildumfangs sprengen, den Monolog, den er zuerst an Willehalm und dann paarweise an die weiteren sechs Söhne richtet, genau zu illustrieren. Mit Sicherheit wäre es auch kein einfaches Unterfangen, die Rede, die vor allem immaterielle Werte wie Ruhm, Ehre, Mut und Loyalität thematisiert, bildlich darzustellen. Unmöglich wäre es dennoch nicht.⁶⁵¹

Doch Text und Bild entsprechen sich dennoch in vielfältiger Weise. So gehen beide konform in der deutlichen Ablehnung der Enterbung. Das Motiv der Enterbung, das im *Willehalm* Wolframs angelegt ist, wird bereits dort deutlich kritisiert.⁶⁵² Wesentlich eindringlicher beschäftigt die Enterbung den Erzähler der *Arabel*. Auf verschiedenen Ebenen wird die Entscheidung Heimrichs zur Zielscheibe der Kritik. So wird auf einer Metaebene ein Disput dargestellt zwischen den allegorischen Figuren Frau *Milte* und Frau *Ere*.⁶⁵³ Während Frau *Milte* die Enterbung unter dem Vorwand der Ehre unterstützt, hält Frau *Ere* dagegen, indem sie daran erinnert, dass Freigebigkeit maßvoll zu sein hat, damit sie nicht zu Torheit wird. Trotz Frau *Eres* leidenschaftlicher Rede behält Frau *Milte* das letzte Wort.⁶⁵⁴ Die Missbilligung der

⁶⁵⁰ Ob die räumliche Nähe von Textpassage und Miniatur tatsächlich als Zeichen für korrekte Zuordnung fungiert oder an dieser Stelle nur zufällig erfolgt, kann erst abschließend, nach der Zuordnung aller Bildseiten beantwortet werden.

⁶⁵¹ Das Darstellen von abstrakten Inhalten in Illustrationen ist durchaus verbreitet. In der Großen Bilderhandschrift des *Willehalm* findet sich mehrfach die Darstellung mentaler Bilder. Zur Repräsentation innerer Bilder in der Großen Bilderhandschrift und in weiteren Bilderhandschriften vgl. Manuwald: 2008, S. 338 ff.

⁶⁵² Vgl. Heinzle: 1991, S. 19; vgl. V. 5,15 ff.

⁶⁵³ Vgl. V. 18,4–18,21. In der Handschriftengruppe *A kommen noch zweiundsechzig weitere Verse, die in der Redaktorfassung fehlen, hinzu, in denen in Metaphern aus der Natur die Problematik der Enterbung deutlich gemacht wird. Vgl. hierzu Urban: 2007 a, S. 71 f.

⁶⁵⁴ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 72.

Enterbung wird aber auch innerhalb der Erzählebene deutlich gemacht. So nehmen auch die Standesgenossen Heimrichs Anstoß:

*da sweig manic wiser munt,
die doch zu rehte wol reden kunden.
dem grauen si des nit gunden,
daz er div kint so om verwiste:
nieman daz an im priste,
den wiser sin leite da. (V. 19,8 – V. 19,13)*

Auch am Schluss der Ansprache Heimrichs verkündet der Erzähler erneut, wie viel Leid die Enterbung bei den Söhnen hervorruft: *trost von den kinden wart entrant, / die im doch sit ze kinde genant* (V. 27,1 f.). Der Fokus liegt, obwohl der Monolog Heimrichs umfangreicher als die Passagen zur Kritik an der Enterbung ausfällt, deutlich auf der problematischen Entscheidung Heimrichs, denn seine Rede wird quasi von der Beanstandung umschlossen: Jeweils zu Beginn und zum Schluss des Monologes bemängelt der Erzähler die Enterbung.

Das Bild fängt diesen Umstand auf, verzichtet aber auf eine dezidierte Wiedergabe des Textes. Die Standesgenossen, die die Enterbung ebenfalls kritisieren, werden nicht dargestellt. Dafür tritt Irmenschart visuell in Erscheinung, obwohl sie im Text nicht erwähnt wird. In der Dichtung kommt sie weder zu Wort noch werden ihre Emotionen oder sie selbst in irgendeiner Art und Weise dargestellt. Dennoch verwundert es nicht, dass Irmenschart diesem Ereignis beiwohnt, ist sie doch die Mutter Willehalms und seiner Brüder sowie die Gattin Heimrichs und damit Teil der adligen hierarchischen Ordnung. Die logische Konsequenz dessen lautet, dass sie als Gräfin an diesem offiziellen Akt, nämlich der Enterbung ihrer Söhne, anwesend sein muss. Ihre Anwesenheit erscheint daher nur konsequent. Was dargestellt wird, ist die Familie Heimrichs, und Irmenschart ist Mitglied dieser Familie.

Doch Irmenschart ist nicht nur loses Beiwerk. Sie dient nicht dazu, die Anwesenheitspflicht der Herrschergattin bei einer offiziellen Ansprache zu verdeutlichen. In Irmenscharts Figur wird die gesamte Problematik potenziert, die mit der Enterbung der leiblichen Söhne verbunden ist. Irmenschart steht stellvertretend für die adlige Gesellschaft, die über diese unübliche und unrechtmäßige Praxis geschockt und wortlos ist. Darüber hinaus illustriert das Bild die Machtlosigkeit der Frau. Ihre Geste ähnelt denen ihrer Söhne. Sie hält ihre Hand vor die Brust und dreht sich von ihrem Gatten weg. Auch sie wird vor vollendete Tatsachen gestellt. Sie hat keinerlei Einfluss auf die Entscheidung ihres Mannes. Die ausübende Gewalt obliegt dem

männlichen Herrscher. Letztlich kann sie allein ihrem Hund Obhut bieten, den sie liebevoll mit ihrem Mantel zudeckt.⁶⁵⁵

Das Schicksal möchte allerdings, dass sie ebenfalls, jedoch ohne direkte Einflussnahme, auf dem Thron sitzt. Der fehlende Einfluss und damit die Machtlosigkeit der Gräfin unterstützt auch die spezifische Positionierung Irmenscharts auf dem Thron: Anders als Heimrich, dessen Körper viel Platz beansprucht, sitzt sie auf der Ecke der Sitzfläche. Der Thron als Symbol der Macht und Gewaltausübung wird zum Zeichen ihrer Ohnmacht. Die Distanz, die sie aufgrund ihrer Körperhaltung einnimmt, visualisiert zugleich ihre ablehnende Haltung gegenüber der Entscheidung ihres Ehemannes.

Auch die Söhne befinden sich in einer Situation, in welcher sie dem Urteil ihres Vaters vollkommen schutzlos ausgeliefert sind. Ihre Gesten verweisen darauf, dass sie schwer getroffen wurden. Dass sie im Gegensatz zu ihren Eltern stehend dargestellt werden, beweist, dass sie ihnen ergeben sind und sich dem väterlichen Beschluss fügen müssen. Sie haben nicht denselben Rang. Während Irmenschart und Heimrich sitzen, also im metaphorischen Sinne ‚sesshaft‘ sind, stehen ihre Söhne mit verschränkten Beinen und Armen, teilweise in verschiedene Richtungen schauend da. Die Körperhaltung der Figuren vermittelt Unruhe und Nervosität und steht im krassen Gegensatz zum eher unbeweglichen, starr dasitzenden Herrscherpaar. Ihre Körperhaltung antizipiert den nun folgenden Auszug und gleichzeitigen Verlust ihrer Heimat und Obhut.

Unterstützt wird diese Interpretation durch die Einteilung der Bildfläche in zwei Parteien. Die architektonischen Elemente im Bild sind, wie bereits erwähnt, voneinander losgelöst dargestellt. Die Söhne sind unter einem Gebäude mit Dach abgebildet und stehen auf einer eigenen Bodenfläche, während das Herrscherpaar auf seinem Thron mit eigener Dachkonstruktion und eigener Bodenfläche sitzt. Die zwei Bauwerke sind nicht miteinander verbunden, sondern als eigenständige Gebäude konzipiert. Zwischen den beiden architektonischen Elementen klafft eine unübersehbare Lücke. Durch den dunkelblauen Hintergrund, der in dem Spalt zwischen den beiden Parteien zum Vorschein tritt und der die Figuren vor einer bedrohlichen Kulisse agieren lässt, erscheint die Lücke zwischen Heimrich und seinen Söhnen bodenlos und damit unüberwindbar. Die tiefe Kluft lenkt den Blick des Betrachters vom eigentlichen Zentrum des Bildes ab. Auch wenn sich im Bildmittelpunkt die

⁶⁵⁵ Der Schoßhund bietet nicht nur eine Inneneinsicht, sondern dient auch als Herrschaftssymbol. Weiße Hunde waren besonders kostbar. Vgl. Stebbins: 1977, S. 176; Siehe auch die Berliner Veldeke-Handschrift, mgf 282, fol. 11, in welcher Didos Jagdhund abgebildet ist. Der kleine Jagdhund steht unter anderem für den Status seines Besitzers, der sich mithilfe des Tieres nach außen als adelig zu erkennen gibt.

Figur des Willehalm befindet, so liegt der Fokus dennoch auf der Leerstelle zwischen Willehalm und seinem mit dem Finger auf ihn verweisenden Vater Heimrich. Dadurch entsteht im Bild eine Asymmetrie, die dem Ungleichgewicht der Enterbung gleichkommt. Unterstützt wird dieser emotionsgeladene Moment durch die spärliche Innenausstattung und den stark hervortretenden blauen Grund des Bildes. Dieser Umstand lässt die Szenerie unwirklich erscheinen. Eine realistische Abbildung der Umgebung wird nicht angestrebt. Es gibt weder eine Landschaft noch Mobiliar. Die Gebäude erscheinen lose. Ihnen fehlt der Bezug zur Wirklichkeit. Dies jedoch nicht aus künstlerischer Unzulänglichkeit. Die Architektur ist vielmehr Teil der symbolischen Ausdrucksform des Bildes, die über sich hinaus das emotional gestörte Familienverhältnis visualisiert und damit bedeutungskonstitutiv ist.

Das Schisma zwischen Vater und Söhnen wird durch die Farbgebung der Dachkonstruktionen nochmals unterstrichen. Während das Dach, unter welchem die Söhne abgebildet sind, lachsfarben ist und hell erstrahlt, ist das Throndach in einem dunklen Grau gehalten. Unterstützt wird die Distanz zwischen Vater und Söhnen auch dadurch, dass Willehalm aufgrund der vorhandenen Seitenwände um die Ecke schauen muss, um Heimrichs Rede zu verfolgen. Im nach vorne gerückten Oberkörper Willehalms manifestiert sich die mühevollen Interaktion zwischen Vater und Sohn. Die Kommunikation zwischen den beiden Figuren ist gestört. Die Körpersprache unterstreicht nochmals die Spaltung zwischen dem Familienoberhaupt und seinem Nachwuchs. Es handelt sich um eine „räumliche Organisation sozialer Beziehungen“⁶⁵⁶.

Die Teilung in eine linke und eine rechte Spalte wird zugleich durch die Spitze auf der Überdachung, unter welcher die Söhne stehen, hervorgehoben. Die Spitze, die den Rahmen übertritt und erst zwischen den zwei Verszeilen der Bildüberschrift endet, deutet deutlich auf die beiden Handlungen hin, die in der Bildüberschrift genannt und im Bild dargestellt werden: auf der einen Seite sitzt Heimrich von Naribon, auf der anderen Seite die Söhne, die von ihm weggeschickt werden. Durch die Übertretung des Rahmens erhält das Bild Einzug in die Welt des Rezipienten.⁶⁵⁷ Es greift quasi nach der Welt des Betrachters, macht auf sich aufmerksam und erscheint dadurch aktiv und dynamisch. Der Rahmen wird Teil der Bildaussage.⁶⁵⁸ Das

⁶⁵⁶ Gehring: 2011, S. 182.

⁶⁵⁷ „Wenn er [der Rahmen] vorspringt und perspektivisch gemalte Bilder umfaßt, läßt der Rahmen die Bildoberfläche zurücktreten und verstärkt die Tiefenwirkung; er ist wie ein Fensterrahmen, durch den man hinter dem Glas einen Raum sieht. Der Rahmen gehört dann eher zum Raum des Betrachters als zu der illusionären, dreidimensionalen Welt, die darin und dahinter eingeschlossen ist.“ Schapiro: 2006, S. 256. Im vorliegenden Fall tritt das Bild nicht zurück und bleibt Teil einer Illusion, sondern drängt sich dem Betrachter visuell auf.

⁶⁵⁸ Zum semantischen Wert nicht-mimetischer Elemente im Bild und speziell zum Bilderrahmen vgl. ebenda.

Dargestellte dringt aus dem Rahmen. Ebenso wie die Enterbung die Söhne erschüttert und aus der gewohnten Umgebung herausreißt. Auch sie müssen ihre kleine Welt verlassen.

Neben dem Schockmoment, das die Enterbung auslöst und das in der Dichtung immer wieder zum Ausdruck gebracht wird, erweitert die Miniatur die Problematik also um einen weiteren Aspekt, der die Beziehung zwischen Heimrich, Irmenschart und seinen Söhnen tangiert: Die Enterbung führt zu einem Riss zwischen Eltern und Kindern. Eine Perspektive, die in der Dichtung Ulrichs nicht angedeutet wird. Die familiären Spannungen, die im *Willehalm* Wolframs eine gewichtige Rolle einnehmen, werden in Ulrichs *Arabel* vollkommen getilgt.⁶⁵⁹ Die Enterbung erzeugt keinerlei Reibungsfläche zwischen Vater und Söhnen. Auch nach der Rückkehr Willehalms aus der heidnischen Gefangenschaft wird das erste Zusammentreffen der Familie von Freude und Harmonie bestimmt. Während in Wolframs *Willehalm* die Beziehung zu seiner Familie von einer tiefgreifenden und destruktiven Störung gekennzeichnet ist, die den gesamten Verwandtschaftsverband miteinschließt, umgeht Ulrich die zerstörerische Kraft, die dem Akt der Enterbung innewohnt.⁶⁶⁰ Es besteht durchaus die Möglichkeit, dass die Maler die sich anbahnenden Beziehungsprobleme innerhalb der Familienbände, die erst im *Willehalm* Wolframs thematisiert werden, bereits andeuten, denn schließlich beinhaltet die Wolfenbütteler Handschrift nicht allein die *Arabel*, sondern auch den *Willehalm*. So würde bereits das erste Bild über sich hinaus auf das zyklische Verhältnis der Dichtungen verweisen und den Kreis schließen.⁶⁶¹ Dafür spricht, dass Irmenschart und damit die gesamte Familie auf dem Bild visualisiert werden.

Die Bildelemente und die Anordnung derselben bestimmen letztlich die ikonische Aussage und sind Teil der Stilmittel, die das Bild verwendet, um Bedeutungen zu generieren. Die Miniatur dient nicht dazu, die materielle Umgebung abzubilden. Während der Text auf eine dezidierte Beschreibung des Figurenraums verzichtet, stützen sich die Miniaturen auf eine bildgenuine Umgebung, die Teil der symbolischen Bedeutung des Bildes ist. Die Interpretation der visuellen Darstellung hängt also von bildgenuinen Mittel ab.

⁶⁵⁹ Zum familiären Konfliktpotenzial im *Willehalm* vgl. Höcke: 1996, S. 103 ff.; vgl. Bumke: 2004, S. 349 f. Zum harmonischen Verwandtschaftsverhältnis in der *Arabel* vgl. Höcke: 1996, S. 257 f.; Bastert: 2005.

⁶⁶⁰ Ulrich entledigt sich sogar des zukünftigen Erben, der frühzeitig stirbt, sodass die natürliche und rechtmäßige Erbschaft wieder auf die Söhne fällt. Vgl. hierzu auch Urban: 2007 a, S. 73. Das Verhältnis innerhalb der Verwandtschaft ist so schwerwiegend gestört, dass Willehalm sogar bereit ist, seine Schwester zu töten. Erst die liebeizende Alyze schafft es, seinen Zorn zu mäßigen.

⁶⁶¹ Dass sich der Kreis schließt, lässt sich aufgrund des Abbruchs des Zyklus nur unter Vorbehalt sagen. Da das Bildprogramm abbricht, der *Willehalm* nur teilweise und der *Rennewart* gar nicht illustriert sind, wird man auch in Zukunft den Beweis schuldig bleiben. Dennoch zeigt sich, dass an dieser Stelle Wissen aus Wolframs *Willehalm* eingeflossen ist und nicht allein die zu bebildende Textpassage maßgeblichen Einfluss auf die Miniatur und die Bildaussage hat.

Doch nicht allein die Bildkomposition, die Anordnung der Figuren und ihre Gesten sind Träger von Bedeutung. Auch einzelne Bildelemente können semantisch aufgeladen sein. Insbesondere Inkongruenzen gegenüber dem Text scheinen eine besondere Signalfunktion für den Betrachter zu besitzen. Wie am Beispiel der Figur Irmenscharts gezeigt wurde, fallen besonders die Elemente im Bild ins Auge, die nicht mithilfe des Textes gedeutet werden können. Irmenschart bringt eine vom Text unabhängige Bedeutung ins Spiel. Erst durch die visuelle Einordnung ihrer Figur in den Bildkontext erhält sie einen Sinn. Ebenso verhält es sich mit dem Holzstab, den Heimrich in seiner Hand hält. Im Text findet sich kein Hinweis auf einen Stab. Eklatant ist jedoch, dass ein ähnlicher Gegenstand in fol. 29r zu sehen ist. Der Emeral Langalas wird ebenfalls mit einem dargestellt, der seiner Position als Befehlshaber gerecht wird. Er symbolisiert die Gewalt, die sein Amt innehat. So wird auf fol. 29r visualisiert, wie Langalas den Auftrag weitergibt, die Vorbereitungen für den Aufbruch Arabels zu treffen. Der Stab grenzt ihn von den anderen Figuren ab, die seinem Befehl Folge leisten müssen. Er ist zudem ein Alleinstellungsmerkmal und trägt dafür Sorge, dass der Betrachter den Emeral erkennt und die Szene richtig deutet. Darüber hinaus weist fol. 29r nachträglich darauf hin wie Heimrichs Stab zu deuten ist. Er visualisiert seine Befehlsgewalt und die Härte, mit denen er seinen Söhnen begegnet, *die im doch sit ze kinde genant* (V. 27,2). Somit dient auch der Stab dazu, Kritik an Heimrichs Entscheidung auszuüben: Er ist weniger Vater, mehr Herrscher.

Die Darstellung des Throns symbolisiert die Unbarmherzigkeit Heimrichs: Die eckige Form des Throns, die eine gewisse Strenge vermittelt, spiegelt sich in der Handlung Heimrichs wider. Im Gegensatz zur harten und kantigen architektonischen Form der Sitzvorrichtung zeichnet sich das Gebäude, in dem die Söhne stehen, durch geschwungene Elemente aus. Der Raum trägt zur Charakterisierung der Figuren bei.⁶⁶² Die Söhne, die sich in einem angenehmen sicheren Zuhause bewegten, sind nun durch die geschlossenen Seitenwände in ihrer Freiheit eingeschränkt: „Räumliche Strukturen ermöglichen Handeln und schränken Handlungsmöglichkeiten ein.“⁶⁶³ Es bleibt ihnen nur der Weg in Richtung Ausgang, in Richtung des dunklen Hintergrunds. Es ist der Weg ins Ungewisse: Was ihnen bisher Sicherheit und Geborgenheit geboten hat, löst nun Unsicherheit aus. Die gebogenen Elemente des Gebäudes decken sich mit dieser Interpretation. Der gesamte rechte Bildraum wird durch emotionale und physische Bewegung bestimmt. Die Miniatur veranschaulicht sehr viel deutlicher als der Text die Instabilität und Emotionalität, die die Handlung Heimrichs zur Folge hat.

⁶⁶² Hallet / Neumann: 2009, S. 25.

⁶⁶³ Ebenda.

Doch wie sieht es mit der Narrativität und damit mit der Temporalität in der Miniatur aus? Unabhängig von dem Textwissen, das der Betrachter anwenden kann, um das Bild in einen erzählerischen Zusammenhang zu stellen, bietet es durchaus Ansätze einer narrativen Ausrichtung. Mithilfe der Bildbeischrift, die durch die hochragende Dachspitze an Gewicht gewinnt, wird ein zeitlicher Aspekt eingeführt, der auf zwei Handlungen hinweist. Eine gegenwärtige und eine zukünftige Handlung: Hier sitzt der Graf Heimrich und schickt seine Söhne weg. Durch die zukünftige Handlung, nämlich, dass die Söhne nun wegziehen, wird diese situative Darstellung um einen zeitlichen Aspekt erweitert. Der Auffassung, dass die Bildbeischrift beweist, dass das Bild für sich allein nicht narrativ sein kann, ist in diesem Fall entgegenzusetzen, dass die Bildbeischrift eine von der Dichtung unabhängige Instanz ist. Sie dient lediglich der Beschreibung der visuellen Darstellung und ist der Miniatur dadurch ‚untergeordnet‘. Dennoch ist das Bild für sich alleingegenommen eher beschreibend als narrativ, da es eine Momentdarstellung präsentiert. Dies ändert sich mit der nun folgenden unteren Miniatur, die die Bildsequenz um den Auszug Willehalms erweitert.

4.1.2 fol. 5r Willehalm zieht zum Hof König Karls (unten)

Auf der unteren Miniatur sind die Figuren zu sehen, die nun zu Pferd von dannen ziehen. Eine der Figuren ist mit einer Gugel dargestellt. Eine weitere trägt gar keine Kopfbedeckung. Die anderen fünf Figuren sind mit ritterlichen Kopfbedeckungen dargestellt. Einige sind mit Schwertern und Kettenhandschuhen gerüstet, eine weitere ist mit Speer und Schild ausgestattet. In der rechten oberen Ecke des Bildes sind eine Kuppel und ein Turm zu erkennen, die von einem Berg und den davor abgebildeten Figuren teilweise verdeckt werden. Rechts neben dem Berg ist ein kleines Waldstück abgebildet. Auf der rechten Seite des Bildes ist eine Burg dargestellt. Ein Pfad führt vom Berg hinunter bis zum Tor des Gebäudekomplexes. Zwei der sieben Figuren reiten auf der höchsten Stelle des Berges, während eine den Pfad gen Burg betritt und gerade dabei ist, die Stelle zu passieren, welche bergab führt. Zwei der Figuren befinden sich bereits auf dem Weg hinunter. Eine der beiden ist vom Pferd abgestiegen und führt das Pferd an den Zügeln bergab, während sich die zweite in gebeugter Haltung auf ihrem Pferd befindet, die Zügel fest in beiden Händen haltend. Zwei der Figuren befinden sich im Tal und reiten gezielt auf den Eingang der Burg zu. In der Mitte unten auf dem Bild, zwischen den Figuren, die sich auf dem Weg nach unten befinden, und denjenigen, die auf die Burg zureiten, ist Willehalm zu Pferd abgebildet. Sowohl Willehalm als auch das Pferd blicken in Richtung

des Betrachters. Willehalm trägt eine ritterliche Spitzhaube und hält eine an einem Stock befestigte, mit einem Stern versehene Beckenhaube in der rechten Hand hoch.

Die untere Miniatur schließt sich der oberen mit V. 27,4 und dem Auszug Willehalms zum kaiserlichen Hof direkt an. Willehalm kommt *in kuenc Karls hof geriten* (V. 27,8) mit *sehs knappen vnd ein garzun* (V. 27,9). Man könnte leicht dem Irrtum verfallen, dass es sich um die Brüder und nicht um sechs Knappen, einen Knaben und Willehalm handelt. Die Gugel, die optisch aus dem Rahmen fällt, scheint dem *garzun* vorbehalten zu sein. Der Text untermauert diese Aussage mit dem Wortlaut: *nu hoert wie dirre eine gevar – / die andern laze wir riten nu* (V. 27,4 f.). Da scheint es nicht verwunderlich, dass die Figur des Willehalm für den Betrachter erstmals exponiert dargestellt wird. Willehalm schaut – anders als die weiteren Figuren – in Richtung des Betrachter und erhält als Attribut einen Stern.⁶⁶⁴ Die Zuordnung der Miniatur endet mit den Versen: *Den Markys kintheit nu vloch: / der keyser in mit liebe zoch, / biz in sin ellen kraft ermant.* (V. 28,1 ff.). Warum die Zuordnung nicht bereits mit dem Vers 27,9 endet, dem Einzug Willehalms in Karls Hof, soll im Verlauf der Text-Bild-Interpretation geklärt werden.

Mit dem nun folgenden Auszug Willehalms gen kaiserlichen Hof ist eine logische Folge beschrieben, die aus der Ursache der Enterbung resultiert. Diese Bildsequenz mit zwei aufeinanderfolgenden Miniaturen repräsentiert damit nicht einen Moment oder eine bestimmte Situation, sondern eine Handlung, die in einem Kausalzusammenhang steht. Der Ablauf ähnelt in seiner Linearität dem Text, in dem Handlungen nacheinander folgen. Daraus resultiert eine hohe visuelle Narrativität. Doch auch außerhalb der Bildsequenz besitzt dieses Bild eine zeitliche Struktur, die ihr inhärent ist. In dieser Miniatur lässt sich eine zeitliche Abfolge anhand der Figurenbewegungen erkennen. Der Betrachter kann den Weg bis hin zu Karls Hof, den Willehalm meistert, anhand der weiteren Figuren im Bild und anhand des Wegverlaufs mitverfolgen. Das lässt den Schluss zu, dass die Burg links im Bild, die nur in Ansätzen zu erkennen ist, die Burg seines Vaters ist, und damit der Startpunkt seiner Reise. Mithilfe des Textes lassen sich einige der Bildelemente identifizieren.

Während ein Teil seines Gefolges bereits auf das Tor zureitet und ein anderer auf seinen Rössern den Berg erklimmt, befinden sich einige Figuren auf dem strapaziösen Weg hinab Richtung Tal. Inmitten dieser verschiedenen Handlungen, die nirgends im Text wiedergegeben werden, ist Willehalm auf seinem Ross zu sehen. Er befindet sich in der Bildmitte und ist schon deswegen als Zentrum der Handlung zu erkennen.

⁶⁶⁴ Zur Attribuierung siehe Manuwald: 2008, S. 338 ff.

Ebenso wie der Text, der sich nunmehr auf die Figur des Willehalm konzentriert und ihn als Protagonisten einführt, stellt auch das Bild mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln die Hauptfigur der Geschichte vor. Und so fordert der Protagonist Willehalm seinen Tribut: Er zieht den Betrachter in seinen Bann. Die Intensität seines Blickes ist als direkte Appellfunktion zu verstehen.⁶⁶⁵ Das Bild berührt die emotionale Sphäre des Betrachters. Er wird zum stillen Teilnehmer der Handlung. Dies deckt sich mit der ikonologischen Ebene der Bildanalyse Imdahls, in der das Bild die Affekte des Rezipienten weckt.

Die Bewegungen der anderen Figuren im Bild stehen im direkten Gegensatz zur Unbeweglichkeit Willehalm und seines Rosses. Während die Umgebung dynamisch ist und ihren natürlichen Lauf nimmt, ist Willehalm statisch und hält inne. Der Blick bleibt hauptsächlich an ihm haften. Die Landschaft, die Burgen und die weiteren Figuren scheinen allein durch die Figur des Willehalm ihre Daseinsberechtigung zu erhalten. Er ist das *punctum* der Miniatur.⁶⁶⁶ Doch nicht allein der Blick, der den Betrachter herausfordert, führt dazu, dass dessen Konzentration auf Willehalm gelenkt wird. Auch der mit einem Stern versehene Helm, den der Protagonist hochhält und auf den er selbst aufmerksam macht, lenkt das Interesse des Rezipienten auf seine Figur. Der Stern ist bereits in der Großen Bilderhandschrift ein Attribut Willehalm.⁶⁶⁷ Doch ist er in der Großen Bilderhandschrift kein Zeichen, welches an die Figuren innerhalb des Bildes adressiert ist. Der Adressat ist der Betrachter.⁶⁶⁸ Im vorliegenden Fall richtet sich der Stern ebenfalls an den Betrachter. Die Figuren scheinen Willehalm gar nicht zu bemerken. Doch wofür steht der Stern? Dient er allein dazu, Willehalm zu kennzeichnen? Oder stellt er womöglich ein individuelles Wappenzeichen dar ohne weitere Bedeutung?⁶⁶⁹ Zieht man den Text und die obere Miniatur hinzu, um den Sinn des Sterns zu eruieren, so scheint er tatsächlich als reale Helmzier zu fungieren, die selbstverständlich zugleich den Vorteil hat, dass Willehalm, der als Einziger eine Helmzier aufweist, vom Betrachter erkannt wird. In der

⁶⁶⁵ „Sofern Bilder nicht nur Sachliches darstellen und Eigenes verwenden, sondern auch auf den Betrachter wirken, kommt schließlich eine zusätzliche Appellfunktion ins Spiel“. Waldenfels: 2006, S. 249. Waldenfels (2006, S. 252) setzt der Appellstruktur des Textes eine Appellstruktur des Bildes entgegen.

⁶⁶⁶ Zum Begriff des *punctums* siehe Barthes: 2012, S. 35. Siehe auch Bruhn: 2009, S. 142.

⁶⁶⁷ Manuwald (2008, S. 470 f.) erwähnt einen möglichen Zusammenhang zwischen dem Stern Willehalm und dem Wappen des Grafen von Blankenburg und schließt eine „konkrete Assoziation an ein bestimmtes Geschlecht“ nicht aus.

⁶⁶⁸ Ebenda, S. 275.

⁶⁶⁹ Der Stern findet sich auch im *Willehalm* Wolframs in Form einer Fahne wieder: Ein goldener Stern auf blauem Brokat zierte die Fahne Willehalm. In der Wiener Handschrift V werden Schilder mit einem Stern abgebildet (vgl. fol. 4r; fol. 66r). Auch der Stern auf einem Helm kommt vor (vgl. fol. 4r; fol. 66r). In der Kasseler Bilderhandschrift Ka finden sich Sterne auf Schildern sowohl auf der christlichen als auch auf der heidnischen Seite wieder (vgl. fol. 66r; fol. 83r). Manuwald (2008, S. 198, Zitat 193) verweist darauf, dass diese Tatsache bezeugt, dass der Stern in der Kasseler Handschrift des *Willehalm* kein individuelles Wappenzeichen ist. Jedenfalls entsprechen die Abbildungen von Wappenzeichen auf Schildern und als Helmzier der Realität. Vgl. Bumke: 1994, S. 224.

oberen Miniatur tragen Willehalm und seine Geschwister während des Akts der Enterbung keine Rüstungen. Die Figur des Willehalm wird nicht mit einem Stern gekennzeichnet. Erst der Aufbruch gen kaiserlichen Hof und die nun folgende Erziehung zum Ritter lassen eine ritterliche Kopfbedeckung zu, denn nun ist die Rüstung Teil seiner Identität. So bündelt das Bild den Auszug Willehalms und die künftige Ausbildung, die er am Hofe erhält. Und dies, obwohl er sein eigentliches Ziel noch nicht erreicht hat. Das Bild stellt Willehalm an der Schwelle zwischen Kindheit und Ritterschaft dar. Denn die Beckenhaube mit dem befestigten Stern wird von Willehalm noch nicht getragen. Er trägt zwar eine Spitzhaube, aber noch ist er kein Ritter. Der Ritterdienst steht ihm noch bevor. Das Hochhalten der Beckenhaube ist vielmehr ein Appell an den Betrachter, der als Hinweis auf die zukünftige Handlung aufgefasst werden kann.

Der Stern ist somit sowohl individuelles Wappenzeichen als auch Ausdruck seiner Rolle als Ritter. Erst die Ausbildung am Hofe macht Willehalm des Sternes würdig und zeichnet ihn aus. Die Kennzeichnung durch den Stern ist mit seiner zukünftigen Rolle verbunden. Folglich erfüllt sich in der Figur Willehalms Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges.

Dabei wird die Vergangenheit von der linken Seite des Bildes symbolisiert. Die strapaziöse Reise, die Willehalm hinter sich hat, wird durch seine Begleiter, die gerade dabei sind, den schwierigen Pfad bergab zu meistern, veranschaulicht. Die Schwierigkeit, diese Hürde zu bewältigen, wird dadurch deutlich, dass einer der Reiter von seinem Pferd absteigt, um es an den Zügeln den Berg hinunterzuführen. Dies impliziert, dass das Pferd den Pfad scheut oder dass der Berg zu steil ist, um reitend ins Tal zu gelangen. Ein weiterer Gefolgsmann Willehalms, der dem Tal schon etwas näher gekommen ist, reitet zwar hinab, dies scheint ihm allerdings Schwierigkeiten zu bereiten, was seine gebeugte und verkrampfte Körperhaltung offenbart. Daraus lässt sich folgern, dass auch Willehalm diese Anstrengung – die die logische Folge der Enterbung ist – bereits auf sich genommen hat. Das Bild verweist erneut auf die Problematik der Enterbung und die damit verbundenen Erschwernisse für Willehalm.

Währenddessen wird die Zukunft auf der rechten Seite der Miniatur dargestellt. Die zwei Figuren scheinen mit Leichtigkeit auf das Tor zuzureiten. Dies wird vor allem im direkten Vergleich mit den Figuren, die den Berg hinabgehen, deutlich. Die beschwerte Vergangenheit wandelt sich nun zum Positiven: *der kuenc in lieplich enpfie* (V. 27,17). Es folgen nun acht Jahre, in welchen Willehalm unter der Obhut Karls zum Mann wird und letztendlich seinen Ritterdienst antritt.⁶⁷⁰

⁶⁷⁰ Vgl. V. 27,23–28,3.

Vergangenes und Zukünftiges verdichten sich jedoch erst in der Figur des Willehalm, in welcher die drei Zeitspannen komprimiert werden. Während er durch seine mangelnde Flexibilität im Jetzt verharret, verweist er durch die Beckenhaube auf die Zukunft und aufgrund seines Weg- und damit Lebenslaufes auf die Vergangenheit. An der Figur Willehalms und um ihn herum entfaltet sich die gesamte Bildwelt. Das Umfeld, die Landschaft, die Figuren und alle weiteren Bildelemente dienen dem Zweck, den Protagonisten zu verorten.

Vergleicht man die Szenerie mit der Textpassage, fällt auf, dass Bild und Text in der Wiedergabe der friedlichen und glücklichen Jahre am Hof konform gehen, dass sie jedoch in der Darstellung weit auseinanderdriften. Der Text deutet die Enterbung nur latent an, indem der Erzähler darauf verweist, dass Kaiser Karl sich Willehalms annahm, als wäre er sein eigenes Kind.⁶⁷¹ Dies weckt beim Leser indirekt Assoziationen: Das Verhalten Karls, der Willehalm Obhut gibt und ihn behandelt wie seinen Sohn, steht im direkten Gegensatz zu Heimrichs Vorgehen, der seine leiblichen Kinder der Heimat beraubt und ihnen unrecht tut.⁶⁷² Grundsätzlich ist die Enterbung in der Textpassage jedoch eher eine Marginalerscheinung. Der Schwerpunkt liegt in der Erziehung Willehalms zum Ritter. Das Bild sucht dagegen eine direkte Anbindung zur Enterbung. Das ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass dadurch ein Bindeglied zwischen den beiden Miniaturen geschaffen wird und die unmittelbar aufeinanderfolgenden Miniaturen einen erzählerischen Mehrwert erhalten. Das narrative Potenzial erfüllt sich in erster Linie in der Kombination beider Miniaturen. Die Verbindung von Ursache und Wirkung zeichnet die Bildsequenz aus.

Auch wenn die Miniaturenfolge aufgrund der Darstellung nacheinander stattfindender Handlungen – wie es der Begriff der Bilderfolge impliziert – bereits einen erzählerischen Wert offenbart, so zeigt die Analyse des unteren Bildes, dass auch einzelne Miniaturen verschiedene Zeitdimensionen visualisieren und einen hohen Grad an Narrativität aufweisen können. Im kausalen Zusammenhang der verschiedenen bildinternen Handlungen, die an verschiedene Zeitdimensionen gekoppelt sind, erfüllt sich der erzählerische Gehalt der Miniatur, die nämlich auch für sich allein gesehen narrativ ist.

Aus der Analyse der Miniatur wird nun auch die Zuordnung der Textpassage ersichtlich. Die Miniatur beinhaltet nicht bloß das Verlassen seiner Heimat und den Einzug in den kaiserlichen Hof, sondern auch, wie anhand des Sterns und der verschiedenen Zeitebenen

⁶⁷¹ *er nam in im zu kinde gar. / in Karls kamer man sin pflac (V. 27,22 f.) / [...] aht iar man in mit flize hielt. (V. 27,30)*

⁶⁷² Sicherlich wird Karl an dieser Stelle auch als herausragender Herrscher stilisiert. Die Tugend, die er durch die Pflege und Erziehung Willehalms an den Tag legt, zeichnet ihn als vorbildlichen Herrscher aus.

deutlich geworden ist, die Erziehung zum Ritter und den damit verbundenen zukünftigen Ritterdienst. Daher erscheint eine Einordnung zwischen Vers 27,4 und Vers 28,2 plausibel.

4.1.3 fol. 10r Willehalm kämpft für König Loys gegen die Heiden zu Runzeval (oben)

Auf der oberen Miniatur ist ein Kampfgetümmel dargestellt, welches aus Zweikämpfen zwischen Heiden und Christen besteht. Die heidnischen und christlichen Kämpfer streiten allesamt zu Ross. Die Heiden besitzen Krummschwerter. Einige tragen Kronen, während andere mit Hüten oder ohne jegliche Kopfbedeckung abgebildet sind.⁶⁷³ Sie tragen Oberhemden und ein enges Beinkleid. Die christlichen Ritter verwenden Schwerter und tragen Helme, an welchen teilweise eine Helmdecke befestigt ist. Sie schützen sich durch Kettenhemden.⁶⁷⁴ In der Mitte der Miniatur, hoch über dem Schlachtgetümmel, ist der Kopf eines christlichen Fahnenträgers erkennbar, der eine Fahne hochhält, auf welcher ein schwarzer Adler auf hellem Hintergrund zu sehen ist. Die Fahne übertritt den oberen waagerechten Bildrahmen. Rechts und links neben dem Fahnenträger und auch unter ihm sind christliche Krieger, die mit ihren Schwertern auf heidnische Kämpfer einstechen. Aus den Einstichstellen tritt teilweise Blut aus. Erweitert wird die Darstellung der Schwertkämpfe durch Handgreiflichkeiten, in welchen christliche Ritter heidnische Kämpfer am Haarschopf packen, würgen oder auch den Versuch unternehmen, die heidnischen Reiter vom Pferd zu stoßen. Im vorderen unteren Teil der Miniatur ist ein toter Heide, was anhand der geschlossenen Augen deutlich wird, dargestellt, der mit blutbenetztem Gesicht auf der abgebildeten Bodenfläche und auf der waagerechten Bildrahmenleiste liegt, dessen Bein aber noch auf dem Rücken seines ebenfalls gestürzten Pferdes liegt, während sein Ross dabei ist, sich aufzurichten. Links neben ihm befindet sich der tote Körper einer weiteren heidnischen Figur quer auf der dargestellten Bodenfläche. Auf dem unteren Bereich des Bildes sind heidnische Reiter und ihre Pferde taumelnd und stürzend dargestellt. In der Mitte der Miniatur und im Zentrum des Schlachtgetümmels ist Willehalm abgebildet, der von den anderen Figuren und Zweikämpfen umrandet wird, aber räumlich abgerückt ist. Er befindet sich im Tjost und trägt als einzige Figur eine Lanze, mit welcher er einem auf der rechten Bildseite befindlichen heidnischen Ritter, der eine Krone trägt, die Brust durchbohrt. Der Helm Willehalms besitzt eine rote Helmdecke und ist mit einem Stern versehen. Auf der rechten Seite der Miniatur ist ein Schild erkennbar, auf

⁶⁷³ Zur Kopfbedeckung der Heiden siehe auch Kapitel 2.2, S. 86 f.

⁶⁷⁴ Zu den Kampfkräftungen der Heiden und Christen siehe auch Kapitel 2.2, S. 87 ff.

welchem ein weißer Löwe mit gespreizten Beinen und aufgerichtetem Schwanz auf schwarzem Hintergrund zu sehen ist. Der Schild ist keiner Figur zugeordnet. Er scheint sich im freien Fall gen Boden zu befinden, da der auf ihm abgebildete Löwe kopfüber hängt.

Die Miniatur scheint an fol. 5r anzuschließen. Willehalm wird als Ritter im Kampf gegen die Heiden dargestellt. In der Dichtung folgt nun nach V. 28,2 der Feldzug Karls gegen die Heiden in die Normandie und nach Spanien. Willehalm kann nun im Kampf an der Seite Karls des Großen seine ritterlichen Tugenden gegen die Heiden unter Beweis stellen: *der Markis alda begie / siner ersten taete spil, / daz sin die heyden duht ze uil.* (V. 29,8 ff.). Ulrich knüpft an dieser Stelle an das Rolandslied an, welches von den Kriegszügen Karls gegen die Heiden berichtet, worauf die Nennung der Protagonisten Marsilie, Olivier, Roland und der Bischof von Turpin hinweisen.⁶⁷⁵ Doch die direkte Anknüpfung an das nun folgende Kriegsgeschehen täuscht. Dafür spricht vor allem die Einbindung der Bildseite in direkter Nähe zu Verspassage 43, die mit dem Einzug der Reichsfahne beginnt. Die Reichsfahne wird innerhalb dieser Textpassage, in welcher der Heidenkrieg Loys beschrieben wird, immer wieder thematisiert.⁶⁷⁶ Während des Feldzugs Karls des Großen spielt die Reichsfahne keine Rolle. Im Text heißt es:

*Des riches vane was nu komen.
des wart vil groziv not vernomen
in dem her zu beider sit.
der Markis ser nu vmmegit,
des vil kurssit wart missevar.
er zetrante alhie der heiden schar.
Beluor sin ors in dar truoc,
da er den werden kuenc sluoc,
Angilun von Belynat. (V. 43,1–43,9)*

Diese Beschreibung findet sich auch im Bild wieder. Willehalm wird von Figuren umgeben, die sich in Zweikämpfen befinden, zu welchen er jedoch eine gewisse räumliche Distanz aufweist, die das Ergebnis seiner erfolgreichen Kampfhandlungen ist. Des Weiteren befindet er sich auf seinem Ross und durchbohrt mit seiner Lanze die Brust einer gekrönten heidnischen Figur. In der Verspassage 42 ist von einem Tjost Willehalms gegen Halzebier die Rede: *do in*

⁶⁷⁵ Siehe auch Höcke: 1996, S. 154; siehe auch Urban: 2007 a, S. 108 f.; vgl. das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad; vgl. auch Strickers *Karl der Große*.

⁶⁷⁶ Vgl. auch ebenda, S. 269.

[Halzebier] *der Markis ersach, / mit zorne er die lantzen stach / vf den kuenc, daz si zerfuor.* (V. 42,8 ff.). Auch wenn im Bild die Lanze nicht zerbricht, was dem Anliegen des Miniators, Willehalm als siegreichen Ritter auf dem Schlachtfeld darzustellen, entgegenkommt, so scheint der Kampf zwischen Willehalm und Halzebier die Anregung gegeben zu haben, die Szenerie darzustellen. Zumindest wird kein weiterer derartiger Tjost innerhalb dieser Handlungspassage beschrieben. Tatsächlich müssen jedoch weitere stattgefunden haben, da die Heidenkönigin von Kandulac ihren Mann durch einen Lanzenhieb Willehalms verliert.⁶⁷⁷ Die schwarze Heidenkönigin von Tussangele trägt eine Brosche, auf welcher ein durch eine Minnelanze getöteter Ritter zu sehen ist. Obwohl nicht deutlich wird, durch welche Kampfhandlung ihr Ehemann tatsächlich sein Ende findet, weckt die Brosche Assoziationen zur vorliegenden bildlichen Darstellung. Das Bild stellt damit einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Handlungssträngen her, die thematisch durchaus in einem näheren Konnex stehen: Es erinnert an die zukünftigen Opfer, nämlich die drei Königinnen, deren Leid über die in Runzeval gefallenen Männer eine Begegnung mit Willehalm ermöglicht, und an die bevorstehende Gefangenschaft Willehalms, ohne die eine Zusammenkunft nicht stattfinden könnte.⁶⁷⁸ Die chronologische Reihenfolge der Bildsequenz wäre damit gesprengt, da die geweckten Assoziationen den Vorgriff einer in der Zukunft vollzogenen Handlung evozieren.⁶⁷⁹ Von einer grundlegend linear bestimmten Bildfolge müsste aufgrund dessen Abstand genommen werden.

Auch wenn die vorangestellten Assoziationen einen Zusammenhang nahelegen, so beweisen die visuellen Darstellungen dennoch keinen sicheren chronologischen Vor- oder Nachgriff der Miniatur.⁶⁸⁰ Dafür weichen die Bilder an gewissen Stellen deutlich von der Erzählung ab. Sicher ist jedoch, dass das Kriegsgetümmel mit der Flucht der Heiden gen Meer unter der Verfolgung Willehalms endet und damit mit V. 48,17. Die Miniatur wäre damit thematisch zwischen V. 43,1 und 48, 17 einzuordnen.

Sieht man sich nun den vorliegenden Befund an, stellt sich die Frage, warum die Miniaturen auf die im Text so eindringlich beschriebene Anbindung Willehalms an das karolingische Kaisergeschlecht verzichten. Im Text wird neben der Teilnahme Willehalms am Kriegszug Karls beschrieben, dass Karl Willehalm für seine Verdienste die Mark verleiht und ihm bei seinem Ableben seinen Sohn anvertraut.⁶⁸¹ Nach dem Tod Karls und dem anschließenden

⁶⁷⁷ Vgl. V. 67,17–67,31.

⁶⁷⁸ Das folgende Bild, nämlich die Gefangennahme Willehalms, ist damit ein weiteres Indiz für die Zuordnung der Miniatur zum Kriegszug König Loys.

⁶⁷⁹ Das gilt sowohl für die chronologische Bildreihenfolge als auch für die Chronologie der Dichtung selbst.

⁶⁸⁰ Da ein präziser Beweis dafür fehlt, soll im Folgenden auf Belege, die keine strikte Leserichtung vorgeben, besonders geachtet werden.

⁶⁸¹ Siehe V. 31,24 ff.

Missmut der Fürsten über die Ernennung Loys zum Kaiser setzt sich Willehalm nicht allein im Kampf gegen die Fürsten für Loys ein, er gibt ihm darüber hinaus seine Schwester zur Frau.⁶⁸² Loys selbst wird als idealer Herrscher dargestellt, der Karl würdig ersetzt. Der Feldzug Loys gegen Terramer wird anders als im Wolfram'schen *Willehalm*, in welchem Willehalm und seine Familie den Antrieb geben, von Loys forciert.⁶⁸³ Loys kämpft persönlich gegen die Heiden und beginnt als Heerführer den Kampf mit dem Kriegsruf seines Vaters.⁶⁸⁴ Dass Ulrich eine ‚politische Utopie‘ schafft, die im krassen Gegensatz zum konfliktreichen Verhältnis zwischen der Adelsgesellschaft und dem kaiserlichen Hof des Wolfram'schen *Willehalm* steht, ist nichts Neues. Bereits McFarland weist auf diesen Umstand hin, der von Höcke bestätigt wird.⁶⁸⁵ Das Verhältnis zwischen Willehalm und dem Monarchen ist von Vertrauen und Harmonie geprägt. Es ist nicht verwunderlich, dass einige Episoden von den Bildern übergangen werden, verfolgen die Miniaturen doch keine kontinuierliche Illustration des Textes. Doch warum nimmt die vorliegende visuelle Darstellung Abstand von einer Abbildung Loys' auf dem Schlachtfeld zu Runzeval? Es wäre ein Einfaches, ihn in die Bildhandlung zu integrieren.

Die Miniatur spart zwar Loys aus, doch die Reichsfahne wird, wie bereits im Text, exponiert dargestellt. Innerhalb der Dichtung besitzt die Fahne allerdings eine Verbindung zu Kaiser Loys. Wie bereits Höcke feststellt, ist das Reich, das Ulrich darstellt, nicht allein auf Frankreich reduziert, wie es im *Willehalm* der Fall ist.⁶⁸⁶ Die Reichsfahne schwingt für sämtliche in diesen Kampf involvierte Völkerschaften und Reiche, die angesichts einer heidnischen Übernahme gemeinsam und ohne Vorbehalte in den Kampf ziehen. Die Fahne symbolisiert den Zusammenhalt der christlichen Allianz, deren Heerführer ganz ausdrücklich Loys ist. Sie bilden unter seiner Führung eine geistige Einheit.

Die Miniatur lässt den Schluss zu, dass die im Text beschriebene Einheit durch die hervorgehobene Stellung der Fahne gegeben ist. Die Reichsfahne, die hoch über den Köpfen der kämpfenden heidnischen und christlichen Figuren schwebt und sich im Zentrum des Oberbereichs des Bildes befindet, übertritt den Bildrahmen und wirkt aufgrund dessen besonders offensiv auf den Betrachter. Die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters konzentriert sich unmittelbar auf die unübersehbare Fahne. Während das Kriegsgetümmel als

⁶⁸² Siehe V. 32,25 ff.

⁶⁸³ Vgl. hierzu auch Höcke: 1996, S. 268.

⁶⁸⁴ Höcke weist darauf hin, dass sich in Wolframs *Willehalm* der Monarch noch vor dem entscheidenden Kampf zurückzieht und Willehalm die Heerführung übernimmt. Der entscheidende Schlachtruf geht ebenfalls von Willehalm aus. Vgl. Ebenda, S. 268.

⁶⁸⁵ Siehe hierzu McFarland: 1987, S. 68; ebenso Höcke: 1996, S. 270.

⁶⁸⁶ „In dessen Willehalm-Epos wird die Reichsfahne durch die Flucht des französischen Territorialheeres mit Schande bedeckt, so daß sie vorübergehend eingeholt werden muß; stattdessen weht über dem Heer der Kreuzritter das Sternenbanner Willehalms und symbolisiert dessen Macht und Ruhm.“ Höcke: 1996, S. 269.

wirres Durcheinander erst bei genauer Betrachtung seine opake Struktur verliert, indem der Betrachter die verschiedenen gleichzeitig stattfindenden Handlungen auf einem zweiten Blick wahrnimmt, sie auseinanderdividiert und als einzelne Aktionen erkennt, scheint es so, als existiere die Fahne vom Kriegsgeschehen losgelöst. Sie bleibt von den Kriegshandlungen unberührt. Sie ist der Fels in der Brandung. Die Fahne ist Angel- und Ausgangspunkt der Bildhandlung. Auf ihr liegt der Fokus.

Neben der Fahne ist allein die Figur des Willehalm besonders herausgestellt. Vor allem gibt sich die Figur gut als ‚Willehalm‘ zu erkennen: Auf seinem Helm ist der bezeichnende Stern zu sehen. Der Stern ist nun eindeutig Willehalm zugeordnet. Er befindet sich direkt auf seiner Kopfbedeckung, da er nun seinen Ritterdienst angetreten hat und auf dem Kriegsfeld agiert.

Doch auch weitere Attribute lassen ihn innerhalb der Masse der kämpfenden Figuren besonders hervortreten: Sein Helm besitzt eine rote Helmdecke, er trägt ein helles Oberhemd und kämpft als einzige Figur mit einer Lanze. Auch der rote Sattel ist einzigartig und trägt dazu bei, dass er besonders ins Auge fällt. Willehalm ist der Protagonist der Bildhandlung. Soweit gehen Text und Bild konform.

Um ihn herum entfaltet sich die Kampfhandlung der weiteren christlichen Figuren, die ebenfalls erfolgreich im Kampf zu sehen sind. Kein einziger christlicher Ritter scheint einen gewaltsamen Tod zu finden. Lediglich heidnische Figuren liegen tot oder verwundet auf dem Boden.⁶⁸⁷ Die hoch über den Köpfen der kämpfenden Figuren emporragende Reichsfahne ist damit nicht allein Signum der christlichen Einheit, sondern auch Zeichen des Erfolgs. Die Christen sind siegreich. Im direkten Gegensatz dazu steht der fast unbemerkt gebliebene Schild, der sich auf der rechten Bildseite befindet. Dieser Schild, der den Heiden zuzuordnen ist, befindet sich im freien Fall gen Boden. Dies setzt logischerweise voraus, dass sein Halter ebenfalls gestürzt sein muss. Der heidnische Schild steht stellvertretend für die Niederlage der heidnischen Kämpfer.

Überboten wird dieses Spiel mit bildinternen Indizien durch ein weiteres Detail: Der auf dem Schild abgebildete Löwe scheint auf den Rücken zu fallen. Ein auf dem Rücken liegender Löwe verliert nicht allein an Handlungskraft, sondern das Symbol des starken Löwen verkehrt sich ins Gegenteil: Er wird seiner Kraft beraubt. Während der Adler würdevoll über dem Geschehen steht, fällt der Löwe ohnmächtig auf den Boden. Die räumlichen Begrifflichkeiten

⁶⁸⁷ Die Heiden werden in der Miniatur ohne ‚moderne‘ Kriegsrüstung und durchgehend mit Krummsäbeln dargestellt. Ob damit eine Abwertung der Heiden verbunden ist oder ob sie der besseren Unterscheidung zwischen Heiden und Christen dient, lässt sich an dieser Stelle nicht beweisen. Siehe hierzu auch Kapitel 2.2, S. 86 ff. dieser Arbeit.

„oben“ und „unten“ erhalten einen symbolischen Wert, der mit der Bedeutung „Erfolg“ oder „Niederlage“ einhergeht. Die bildinternen Zeichen unterstreichen damit deutlich die schmachvolle Niederlage, die die Heiden erleiden, und stimmen dahingehend mit dem Text überein. Die visuelle Darstellung setzt derweil ikonische Mittel ein, um Bedeutungen zu generieren, die zwar mit dem Text übereinstimmen, allerdings erst durch das Ausloten der Bildelemente, deren Verortung und Zusammenhang innerhalb der Miniatur zu einer erweiterten Bedeutung führen.⁶⁸⁸

Darüber hinaus kommt dem Schild zugleich auch eine temporale Dimension zu. Das visuelle Element „Schild“ verbindet Vergangenes, Zukünftiges und Gegenwärtiges: Der Betrachter verknüpft die gegenwärtige Lage des Schilds mit seinem ehemaligen Halter, von welchem er in der Vergangenheit getragen wurde, und den in der nahen Zukunft auf dem Boden liegenden Schild. Obwohl also in dieser Miniatur ein Moment dargestellt ist und die zeitliche Dimension sich auf gleichzeitig stattfindende Kampfhandlungen beschränkt, finden sich visuelle Anhaltspunkte für temporale Elemente. Ebenso weisen die Leichen der Ritter darauf hin, dass vor ihrem Tod ein Kampf stattgefunden hat und welche Folgen die im Bild herrschenden Kämpfe haben können.⁶⁸⁹ Ein besonders eindringliches Beispiel für eine solche temporale Dimension, die eine Momentaufnahme beinhalten kann, ist die Kampfhandlung Willehalms. Der heidnische Kämpfer, der durch den Lanzenhieb sein Ende findet, wird in Zukunft vom Pferd und tot gen Boden fallen. Auch die gestürzten Rosse im Bild, die gerade dabei sind, sich zu erheben, verbinden Vergangenes und Zukünftiges miteinander. Die Kampfszenen akkumulieren gerade aufgrund ihres momentanen Zustands vergangene und zukünftige Handlungen.

Die Besonderheit der Miniaturen beschränkt sich jedoch nicht allein auf diese wesentlichen Punkte. Sie zeigt sich auch in einem weiteren, dem Medium „Bild“ inhärenten Element: Ein Bündel von in Aktion befindlichen Kämpfern und aufgeschreckten Pferden lässt die visuelle Darstellung besonders lebendig, aktiv und dynamisch wirken. Der Bildrahmen, der sowohl rechts als auch links von den kämpfenden Figuren und ihren Pferden übertreten wird, sodass die dargestellten Kampfhandlungen besonders massiv erscheinen, da sie quasi gewaltsam aus dem Bild drängen, trägt zu dieser lebendigen Darstellung bei. Die Miniatur entwickelt

⁶⁸⁸ „Die Bestimmung eines Dinges ergibt sich über seine differentielle Stellung zu anderen Dingen“ Alparsancar: 2011, S. 155.

⁶⁸⁹ Zur Temporalität ähnlicher Schlachtszenen im Bild vgl. Manuwald 2008, S. 229: „Die gefallenen Krieger sind ein Zeichen dafür, dass der Kampf schon länger andauert, und führen außerdem vor Augen, worin die Kampfhandlungen münden können. Auf diese Weise verleihen sie den Monophasen-Bildern eine weitergehende zeitliche Perspektive.“

sozusagen ein Eigenleben. Die Eigendynamik der visuellen Darstellung ist unmissverständlich mit der Verknüpfung verschiedener Zeitdimensionen verbunden, die dem Betrachter eine aktive Rolle zukommen lassen, indem sie ihn zu einer Interpretation zwingen. Denn erst der Betrachter deckt die verschiedenen in dieser Momentaufnahme versteckten Zeitdimensionen auf und erweckt die Darstellung zum Leben. Unter diesem Gesichtspunkt weisen auch Einzelbilder ein gewisses Maß an Narrativität aus.

Wie bereits weiter oben erwähnt, löst sich um die Figur des Willehalm das Kriegsgetümmel auf, sodass sein tödlicher Lanzenhieb gegen den heidnischen König besonders in Erscheinung tritt. Während also um ihn herum auf engstem Raum eine große Anzahl an christlichen und heidnischen Figuren nebeneinander kämpfen, liegt der Fokus auf ihm, der im Zentrum des Bildes dargestellt ist.

Doch der leere Raum um ihn grenzt ihn nicht allein physisch von den anderen Figuren ab, der Raum weist Willehalm erst seine Bedeutung zu: Er zeichnet ihn als herausragenden Kämpfer aus, der allen anderen Figuren überlegen ist, denn es gelingt ihm mithilfe überlegener Kriegstaktik, sich inmitten des kriegerischen Wirrwarrs genügend Handlungsraum zu erkämpfen. Die Kampfkraft des Markgrafen bleibt im Bild einzigartig. Im Raum lassen sich also Charakteristika der Figuren ablesen. Der Raum, den er erstritten hat, symbolisiert seine Dominanz und Macht als Ritter. Erst die räumliche Einteilung der Miniatur und die Verortung der bildinternen Elemente generiert eine Bedeutung. In diesem spezifischen Fall ist es die Verortung der Figur des Willehalm. Dieser steht in direktem Konnex zur Reichsfahne: Willehalm übernimmt anstelle von Kaiser Loys, der nicht abgebildet ist, unter der Reichsfahne die Führungsrolle auf dem Schlachtfeld. Der Zusammenhang zwischen Willehalm und der Reichsfahne wird ebenfalls durch den Fahnenträger hervorgehoben: Auch der Fahnenträger trägt einen Helm mit roter Helmdecke, die die innere Beziehung der beiden bildlichen Elemente unterstreicht, und er ist – wie Willehalm – zentral positioniert. Der *markis* ist der wahre Verteidiger des Reiches. Er kämpft unmittelbar unter der Reichsfahne. Loys spielt dabei gar keine Rolle.⁶⁹⁰

Schlägt also die Dichtung Ulrich hinsichtlich der Problematik zwischen Krone und Reichsfürsten einen ganz anderen Weg als der Wolfram'sche *Willehalm* ein, so scheint die Miniatur nochmals eigene Wege zu gehen. Zwar weht in der Miniatur nicht wie im *Willehalm* Wolframs beschrieben das Sternenbanner Willehalms, sondern die Reichsfahne, aber es ist

⁶⁹⁰ Auch Terramer als Anführer des heidnischen Heers ist nicht dargestellt. Ebenso verhält es sich mit Tybald. Auch auf ihn verzichtet die Miniatur. Der Fokus liegt auf Willehalm. Anscheinend soll keine andere renommierte Gestalt dem Protagonisten die Schau stehlen.

Willehalm, der seinen Mann im Krieg steht, während Loys aus der visuellen Darstellung verbannt wird. Ist es möglich, dass die Miniaturen eine Anbindung an den *Willehalm* suchen, um die zwei konträren Standpunkte der Dichtung Ulrichs und der Dichtung Wolframs in Einklang zu bringen?

Der Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage findet sich möglicherweise in der Handschrift V, die die *Willehalm*-Trilogie enthält und ebenfalls bebildert ist. Der *Willehalm* Codex Vindobonensis 2670 illustriert den Tod Karls, die Nachfolge durch Loys und denselben neben Willehalm im Krieg zu Runzeval. Der Monarch ist Teil des Kriegszugs. Er führt persönlich den Kampf gegen die Heiden an. Bezeichnenderweise wird in der Illustrierung des in Wolframs *Willehalm* beschriebenen Streits zwischen Loys und Willehalm in Laon auf Loys verzichtet. Wie Young feststellt, wird der Streit in den Miniaturen der Handschrift V als eine Auseinandersetzung innerhalb der Familie Willehalms dargestellt.⁶⁹¹ Illustriert werden lediglich die Handgreiflichkeiten des Markgrafen gegenüber seiner Schwester und die darauf folgende Versöhnung.⁶⁹² Loys wird erst im Anschluss abgebildet: „Hier spielt Loys nicht die Rolle des mürrischen Monarchen, sondern die des Lehnsherrn, dem die um Hilfe flehenden Brüder und die Schwester Willehalms zu Füßen fallen (93ra). Kurz: Der König oder Kaiser herrscht noch unbestritten im Reich.“⁶⁹³ Er ist damit nicht in den Streit involviert. Die Szenerie in der Wolfenbütteler Handschrift gestaltet sich dagegen anders: Der gerüstete Willehalm diskutiert heftig im Palast mit dem Monarchen.⁶⁹⁴ Die Illustration geht also unmittelbar auf den Konflikt zwischen Loys und Willehalm ein, der die Problematik zwischen Krone und Fürstentum thematisiert.

Aus dieser Perspektive erscheint auch die Abwesenheit des Monarchen bei der kriegerischen Auseinandersetzung mit den Heiden nur konsequent. Bereits in dieser Miniatur bahnt sich der im *Willehalm* Wolframs bestehenden Konflikte zwischen Willehalm und Loys an. Die Miniaturen verstehen sich als Zyklus und suchen eine Anbindung an die Illustrationen des *Willehalm*. Die Bilderfolge besteht damit nicht aus losen Einzelblättern, die bestimmte Passagen illustrieren oder allein der jeweiligen Dichtung dienen, sondern stellen ein Gesamtkonzept dar, das als solches eine verbindende Lesart evoziert.⁶⁹⁵ Sie suchen einen

⁶⁹¹ Vgl. Young: 1996, S. 353.

⁶⁹² Vgl. ebenda.

⁶⁹³ Ebenda.

⁶⁹⁴ Siehe auch ebenda.

⁶⁹⁵ Dieser Befund lässt nun auch Rückschlüsse auf die Frage zu, ob anhand der fehlenden Rüstung eine konsequente Abwertung der Heiden verfolgt wird. Die Zusammenhänge zwischen den Bildern der *Willehalm*-Dichtung und der *Arabel*-Dichtung sprechen weniger für ein dezidiert abwertendes Heidenbild. Auch wenn Ulrichs Erzählung im Vergleich zum *Willehalm* Wolframs auf eine gesonderte Beschreibung und eine besondere Aufwertung der Heiden verzichtet, geht aus dem Text ganz klar hervor, dass sie ebenfalls in Rüstungen kämpfen.

eigenen Weg, den Wolfram'schen *Willehalm* und die *Arabel* Ulrichs zusammenzuführen. Dabei liegt der Fokus auf der Dichtung Wolframs.⁶⁹⁶ Die bereits seit der bildlichen Umsetzung der Enterbung im Raum stehende Vermutung, dass die Miniaturen eine Anbindung an den *Willehalm* suchen, findet in dieser Miniatur ihre Bestätigung.⁶⁹⁷ Dass es auch anders geht und eine Bevorzugung der Herangehensweise Ulrichs möglich ist, beweist die Handschrift V, die die Illustrationen des *Willehalm* an die Dichtung Ulrichs anpasst und damit eine andere Deutung als die der Wolfenbütteler verfolgt. Beide Handschriften demonstrieren jedoch, dass ihre Illustrationen Einfluss auf den Text nehmen und rezeptionslenkend für das Verständnis desselben sind.

Letztlich werden in den Miniaturen zum *Willehalm* Wolframs die Heiden schwer gepanzert dargestellt und unterscheiden sich damit keineswegs von den christlichen Rittern. Dennoch ist es möglich, dass der Verzicht auf eine gesonderte Ausgestaltung der Heiden in Ulrichs Werk – vor allem im Vergleich zu Wolframs Dichtung –, den Anstoß für die rudimentäre Ausrüstung der heidnischen Figuren gegeben hat und damit eine Abwertung der heidnischen Ritter zum Ziel hat, der jedoch nicht konsequent nachgegangen wird. Vor allem für Höcke ist die fehlende Beschreibung der Heiden ein Zeichen der Abwertung. Auch der Verzicht Ulrichs auf die heidnischen Figuren Wolframs, wie z. B. Tesereiz, Noupatris und Ehmereiz, „die auf der Ebene der allgemein gültigen höfischen Kultur bereit sind, eine Frau zu ehren und ihr Schutz angedeihen zu lassen, fehlen im Roman des nachklassischen Autors völlig“, und sind laut Höcke ein Zeichen für die Umwertung der Heiden. Das ist grundsätzlich richtig. Doch auch die christlichen Ritter und ihre Rüstungen werden ebenso wenig beschrieben. Die Anwendung der Beschreibung von inneren Werten der christlichen Ritter erscheinen ebenso formelhaft, wie die der heidnischen Figuren. Zu der Darstellung der Heiden in Ulrichs *Arabel*, insbesondere im Vergleich zu der Darstellung der Heiden in Wolframs *Willehalm* siehe auch Höcke: 1996, S. 170 ff. Zu den Stellen, in welchen Höcke explizit auf die Beschreibung der Heiden eingeht siehe S. 170 f. Auch Urban weist darauf hin, dass die männlichen Helden eher weniger beschrieben werden, bezieht sich aber dabei sowohl auf die christlichen als auch auf heidnischen Ritter. Des Weiteren erwähnt sie, dass auch in Wolframs Werk die Beschreibung des christlichen Heeres minimal ist. Interessant ist aber vor allem, dass sie besonders auf den gefallenen König von Tussangale eingeht, dessen Tod durch ein blumenbedecktes Schlachtfeld begleitet wird, welches an die Sterbeszene des Vivianz beziehungsweise des Tesereiz erinnert. Vgl. Urban: 2007 a, S. 77. Der Vergleich erweckt durchaus positive Attribute, die dadurch auch auf weitere heidnische Figuren ausgeweitet werden können.

⁶⁹⁶ Die Eingangsminiatur, die nur die Dichtung Wolframs einführt, ist als Hinweis darauf zu verstehen, dass der *Willehalm* den Hauptteil der Trilogie bildet. Dies geht mit diesem Ergebnis konform. Die Bebilderung der Wolfenbütteler Handschrift scheint sich nach dem *Willehalm* zu richten. Auch dieses Ergebnis ist jedoch nur mit Vorbehalt zu betrachten. Da der *Rennewart* keine Miniaturen besitzt, muss offenbleiben, ob bei einer fortlaufenden Illustrierung die vorliegende Aussage revidiert werden müsste. Trotz der Vorbehalte wird aber deutlich, dass die Einzelblätter als zusammenhängende Geschichte gesehen werden wollen.

⁶⁹⁷ Siehe hierzu Kapitel 4.1.1, S. 150 der vorliegenden Untersuchung. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass es im Text heißt, dass Bertram, der Bruder Willehalm, der Fahnenträger ist. Zwar ist im Bild nicht zu erkennen, dass es sich bei dem Fahnenträger um Bertram handelt, doch die visuellen Übereinstimmungen zwischen ihm und Willehalm könnten dafürsprechen. So wäre ein weiteres Indiz gegeben, das den Verzicht auf Loys zugunsten der Zusammenführung der Dichtungen bekräftigt: Auch in diesem Kampf steht ebenso wie während des Heidenkampfs im *Willehalm* die Familie des Markis im Vordergrund und übernimmt die Führung.

4.1.4 fol. 10r Willehalm wird von den Heiden gefangen genommen (unten)

Auf der linken Seite der Miniatur erklimmt Willehalm mit erhobenem Schwert auf seinem Pferd einen steinigen Hügel. Auf seinem Helm mit Helmdecke ist der Stern abgebildet. Vier Heiden auf Pferden, die sich links von ihm befinden und den linken Bildrahmen übertreten, greifen ihn dabei an. Drei von ihnen sind mit erhobenen Krummschwertern abgebildet. Einer ergreift mit beiden Händen seine Taille. Drei der vier Heiden haben Blutspuren an ihrer Stirn. Einer trägt eine Krone. Auf der Spitze des Hügels ist Willehalm erneut auf seinem Pferd sitzend abgebildet. Sein Helm mit abgebildetem Stern hängt lose an seinem Nacken, sodass sein Gesicht zu sehen ist. Hinter ihm sitzen vier Heiden auf Pferden, die sich von den vorherigen Vieren physiognomisch unterscheiden. Drei der heidnischen Kämpfer sind mit erhobenen Krummschwertern dargestellt. Zwei von ihnen ergreifen seine Hände und halten ihn fest, während Willehalm mit erhobenem Zeigefinger abgebildet ist. Einer der Heiden trägt eine Krone. Auf der rechten Bildseite sind zwei einfach gehaltene Boote ohne Segel im Wasser dargestellt. Auf dem Schiff rechts unten sitzen fünf Heiden. Drei von ihnen weisen Verletzungen auf der Stirn auf. Einer scheint schwer verletzt zu sein, da er in einer halbliegenden Position mit dem Kopf auf dem Schoß eines weiteren Heiden dargestellt ist. Ein Heide sitzt am Heck des Bootes und hält ein Ruder ins Wasser. Auf dem zweiten Boot, das größer und über dem ersten Boot abgebildet ist, sitzt ein Heide, der sein Pferd an den Zügeln festhält. Auf dem Boot scheint sich ein Weiteres zu befinden, da der Kopf eines Rosses abgebildet ist. Am Bug des Schiffes befindet sich eine heidnische Figur mit einem Ruder in der Hand. Das Paddel wird vom unteren Boot verdeckt. Ein Heide, der sich am Heck des Bootes befindet, hält die Zügel von Willehalms Pferd in seiner Hand. Zwei der Rosse der heidnischen Krieger, die Willehalm ergriffen haben, stehen mit den Vorderbeinen bereits auf dem Boot. Unter dem Hügel, auf dem Willehalm dargestellt ist, befindet sich eine Naturlandschaft. Unter der Kante des Hügels sind Bäume abgebildet. Inmitten dieses Waldes, auf dem über dem unteren waagerechten Bildrahmen befindlichen Bodenbelag sind ein Hase und ein Hirsch mit Geweih dargestellt. Der Hase ist seitlich mit dem Rücken zum Betrachter abgebildet und steht auf den Hinterpfoten, während er sich mit der rechten Vorderpfote auf dem Boden abstützt. Er schaut über die rechte Schulter zum Betrachter und hat seine linke Pfote erhoben. Der Hirsch neigt den Kopf gen Boden und äst. Die Naturlandschaft steht in keinem relationalen Größenverhältnis zu den abgebildeten Figuren. Sie ist wesentlich kleiner dargestellt.

Es ist offensichtlich, dass in dieser Miniatur die Gefangennahme Willehalms durch die Heiden dargestellt wird und dass dieses Bild damit thematisch direkt an das obere anschließt.

Mit V. 48,18 beginnt im Text die Flucht der Heiden gen Meer und die Verfolgung durch den Markgrafen. Willehalm *waz zu iagen also gach, / daz in sin ors so sere vertruoc* (V. 48,26 f.). Derweil ist Terramers Heer nicht entgangen, dass er sich *verritten* und nun auf sich allein gestellt ist, sodass die geschlagenen Heiden ihre letzten Kraftreserven sammeln und ihn angreifen.⁶⁹⁸ Halzebier und Synagun gehen mit Lanzen auf ihn los.⁶⁹⁹ Da er seine Lanze in einem vorherigen Gefecht mit Halzebier verloren hat, ist er auf sein Schwert angewiesen, das jedoch in Halzebiers Harnisch stecken bleibt.⁷⁰⁰ Es gelingt ihm aber, einem heidnischen Emerald das Schwert zu entwenden, welches jedoch während eines Schlags auf Synagun zerbricht.⁷⁰¹ Auch Willehalms Pferd wird erschlagen.⁷⁰² Unbewaffnet und damit wehrlos ist er nun der heidnischen Übermacht ausgeliefert. Er leistet *sicherheit*, lässt sich gefangen nehmen und auf ein heidnisches Schiff führen.

Vergleicht man die Texthandlung mit der Miniatur, geben sich gewisse Divergenzen zu erkennen. Die Kämpfe gegen Halzebier und Synagun, die in der Dichtung beschrieben werden, sind im Bild nicht dargestellt. Lediglich die personelle Übermacht der Heiden ist zu sehen. Links im Bild kämpft Willehalm noch mit seinem eigenen Schwert, was daran zu erkennen ist, dass die Heiden Krummschwerter verwenden. Zwar sieht es aus, als würde er gerade auf Halzebiers Kopf einschlagen, aber der Heide im Bild ist kein König. Er trägt keine Krone, sondern lediglich einen spitzen Hut, sodass er nicht als Halzebier erkennbar ist. Der Bruch des eigenen Schwerts und die Entwendung des heidnischen sind ebenfalls nicht dargestellt. Da es sich um ein Bild handelt, das zwei Szenen beinhaltet, ist im Zentrum des Bildes erneut Willehalm zu sehen, der sich bereits in den Fängen der Heiden befindet. Allerdings sitzt er auf seinem Pferd. Im Text ist Willehalms Streitross zu dem Zeitpunkt bereits tot. Weiterhin heißt es, dass er über Leichen stolpernd von den Heiden zum Schiff geführt wird. Im Bild wird Willehalm auf seinem Pferd sitzend auf das Schiff gezerrt. Leichen werden erst gar nicht dargestellt. Auch der abgebildete Hügel findet keine Entsprechung im Text. Zwar fällt innerhalb der Dichtung immer wieder der Begriff *wal*, damit ist jedoch in erster Linie das Schlachtfeld gemeint.⁷⁰³ An einigen Stellen ist zwar von Bergen die Rede, die ebenfalls zum Kriegsschauplatz werden, aber diese stehen nicht in Zusammenhang mit der Verfolgung der Heiden durch Willehalm und seiner Gefangenschaft.⁷⁰⁴ Zumal berichtet wird, dass sich das

⁶⁹⁸ Vgl. V. 49,2 ff.

⁶⁹⁹ Vgl. V. 49,12.

⁷⁰⁰ Vgl. V. 49,19; V. 50,1 ff.

⁷⁰¹ Vgl. V. 50,9.

⁷⁰² Vgl. V. 50,16.

⁷⁰³ Vgl. V. 47,10; V. 48,24; 48,15; V. 54,3; V. 54,9; V. 54,29.

⁷⁰⁴ Vgl. V. 46,21; V. 51,25.

Kampfgetümmel gen Meer, auf die Ebene zubewegt.⁷⁰⁵ Vor allem die Natur- und Tierdarstellungen im Bild finden sich im Text nicht wieder. Lediglich die verwundeten Heiden auf dem Schiff gehen mit der Textpassage konform, *da vil wunder man durch ruowe was getragen an* (V. 50,30 f.).

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Verbindungen zwischen Text und visueller Darstellung nicht punktueller Natur sind. Vielmehr wird hier ein Handlungsablauf in zwei Phasen gezeigt unter dem Leitaspekt der Gefangennahme Willehalm. Die Verbindungspunkte sind damit eher allgemein gehalten. Links kämpft Willehalm voller Tatendrang und ritterlichen Mutes gegen die heidnische Übermacht. Dies findet seine Entsprechung in den Bemühungen des Erzählers, ihn trotz der Niederlage, die er erlitten hat, als tadellosen Helden darzustellen.⁷⁰⁶ Obwohl ein Sieg angesichts der personellen Übermacht und der mangelnden Rüstung aussichtslos ist, kämpft er weiter und ist noch lange siegreich: *zweir richen kuenge maht / den Markys siges betwanc, / der noch vil lange in sige ranc.* (V. 50,6 ff.). Die Kampfkraft des Helden, die im Text beschrieben wird, wird in der Miniatur durch die in Aktivität befindliche Figur Willehalm repräsentiert: Sein erhobenes Schwert, mit welchem er auf die Gegner einschlägt, und sein sich im Spurt befindliches Pferd verdeutlichen seinen vorhandenen Siegesmut und seine unermüdliche Tüchtigkeit im Kampf. Auch die verwundeten Heiden im Bild und vor allem die stark verletzten heidnischen Krieger auf dem Schiff erweisen sich als Erinnerung an die zuvor stattgefundenen Kämpfe und die eigentlich für das christliche Heer siegreiche Schlacht, in welcher sich der Markgraf als besonders tugendhafter und hervorragender Ritter hervortun konnte. Sie unterstreichen – trotz der nun stattfindenden Gefangennahme – die *werdekeit* Willehalm, die sich bereits in der ersten dargestellten Phase der Miniatur anbahnt: Zwei heidnische Kämpfer haben ihn ergriffen. Einer hält seine Taille fest, ein weiterer den Arm, mit dem er sein Schwert hält. Die im Zentrum des Bildes dargestellte Handlungsphase bildet mit der Gefangennahme nun den Schwerpunkt der Handlung. Willehalm besitzt keine Waffe mehr, wird ergriffen, samt seinem Pferd aufs Boot gezogen und in den Orient verschleppt. Eklatant ist jedoch die Tatsache, dass die Miniatur noch sehr viel mehr für die Restitution des Helden tut als die Dichtung, und das, obwohl die wichtigsten

⁷⁰⁵ *der starke sturm sich zoh inein / nu gein dem mer vf den plan.* (V. 43,27)

⁷⁰⁶ Vgl. auch Höcke: 1996, S. 158 f. „Kein Tadel soll auf den Protagonisten fallen; die Niederlage gegen Halzebir und Synagun zu entschuldigen, bemüht sich der Erzähler allenthalben. Am Ende der Episode ist Willehalm – trotz seiner Gefangenschaft – noch immer ein idealtypischer Held ohne Fehl: *nu wart der valsches lere/ Tybalt dem nuenig mit schalle braht.*“ Urban (2007 a, S. 196) weist darauf hin, dass die Geschehnisse in den Rückschauen des Erzählers und Willehalm anders dargestellt werden. Es lässt sich jedoch behaupten, dass Willehalm in keiner Rückschau sein Gesicht verliert. Vielmehr dienen sie dazu, seine Tugenden als Ritter erneut hervorzuheben und seine Gefangenschaft als unerhörte Begebenheit zu klassifizieren.

kämpferischen Details des Textes fehlen: Willehalm ergibt sich im Bild nicht. Er leistet nicht *sicherheit*, sondern Widerstand.⁷⁰⁷ Obgleich der Kampf bereits verloren ist, zeigt das Bild Willehalm in unermüdlicher Abwehrhaltung. Er versucht sich von den Handgriffen der Angreifer zu lösen und scheint, worauf der erhobenen Zeigefinger verweist, sich auch verbal gegen die Angreifer zu wehren.⁷⁰⁸ Selbst sein Pferd, das auf das Schiff gezogen wird, sträubt sich. Es neigt seinen Kopf und streckt seine Vorderbeine. So versucht es sich dem Zug aufs Boot zu widersetzen. Das Streitross, als wichtiges Utensil eines Ritters, wird in der visuellen Darstellung eben nicht erschlagen.⁷⁰⁹ Willehalm geht nicht zu Fuß und freiwillig auf das heidnische Schiff, er wird gegen seinen Willen auf das Schiff gezerrt. Doch in einem Punkt nähert sich das Bild dem Text an, nämlich hinsichtlich der Problematik der Niederlage. Das Gesicht Willehalms wird nicht mehr von seinem Helm bedeckt. Die Heiden scheinen ihm den Helm abgezogen zu haben, sodass sein Antlitz zu sehen ist und seine ritterliche Kopfbedeckung samt dem daran befindlichen Stern nur noch lose im Nacken hängen. Willehalm wird damit nicht nur seiner Waffe entledigt, ihm wird auch der Teil seiner Rüstung entnommen, der sein Dasein als Ritter seit seiner Ausbildung am Hofe Karls ausmacht: sein Helm mit dem Stern. Er verliert damit seine hart erkämpfte Identität als ritterlicher Kämpfer. Die bildliche Darstellung bestätigt damit die vorangegangene Behauptung, dass der Stern Teil des ritterlichen Wesens Willehalms ist.⁷¹⁰ Der im Nacken hängende Stern verweist aber auch auf die Zwischenposition, die Willehalm im Moment seiner Gefangenschaft einnimmt: Er befindet sich an der Schwelle zwischen Ritterschaft und Gefangenschaft. Der lose Helm ist also zugleich ein Zeichen seines persönlichen Abstiegs und seiner momentanen Schwäche.

Doch was hat es mit der Erderhebung auf sich? Man mag nun geneigt sein, die Darstellung des Hügels auf einen Fehler oder auf die Textunwissenheit des Miniators zurückzuführen. Dagegen sprechen jedoch einige Details, die ohne genaues Textstudium sicherlich nicht im Bild zu sehen wären, u. a. die verwundeten heidnischen Kämpfer auf dem Schiff. Wie bereits erwähnt, sind diese Teil der Restitution Willehalms, weil sie der lebende Beweis seiner kämpferischen Leistung sind. Der Miniator wollte nicht auf sie verzichten und beweist damit indirekt sein detailliertes Textwissen. Die Idee, einen Berg darzustellen, mag durchaus während des Studiums des Textes entstanden sein. Doch im Bild ist er mehr als eine bloße Ausfüllung

⁷⁰⁷ *der puniur gab im sicherheit.* (V. 50,27)

⁷⁰⁸ Zumindest scheint es so, als wolle Willehalm, obwohl der Kampf vollkommen aussichtslos ist, jegliche Bewegung im Raum, die noch möglich ist, ausführen, um solange es geht, Herr seines Körpers zu bleiben.

⁷⁰⁹ In der Miniatur zur Gefangennahme Willehalms der Kasseler Handschrift liegt sein Pferd dagegen blutig auf dem Boden des Schlachtfelds.

⁷¹⁰ Siehe hierzu Kapitel 4.1.2, S. 154 f. der vorliegenden Untersuchung.

des Bildraums oder ein Detail aus dem Text. Der Hügel ist unabhängig vom Text ein maßgebliches Mittel der Bildnarration. Einerseits unterteilt er die Zwei-Phasen-Darstellung der Miniatur visuell. Die zwei Phasen wären zwar auch als solche erkennbar, wenn sie ebenerdig wären, aber die Ausgestaltung und Trennung der einzelnen Szenerien wären aufgrund des mangelnden Bildraums weitaus schwieriger. Durch die Erhebung der zweiten Phase auf die Spitze des Hügels erhält der Miniator deutlich mehr Platz, sodass die verschiedenen Handlungen ausgebaut werden, weitaus deutlicher voneinander getrennt in Erscheinung treten und vom Betrachter besser wahrgenommen werden können. Andererseits wird das Nacheinander der stattfindenden Handlungen unterstrichen, da mit dem Wechsel der Szenerien ein Ortswechsel verbunden ist. Links ist Willehalm am Fuße des Hügels. Sein Pferd ist jedoch bereits dabei, den Hügel zu erklimmen. Die Andeutung der Bewegung des Pferdes beinhaltet ein räumlich-temporales Element, das direkt zur nächsten Szene führt, in welcher Willehalm auf der Spitze des Hügels dargestellt ist. Erneut sind es die Bewegung des Rosses und die heidnische Figur auf dem Schiff, die die Zügel festhält und damit den Zug auf das Boot evoziert, die eine in der Zukunft liegenden Handlung andeuten, nämlich die folgende Verschiffung Willehalms in den Orient. Der Hügel hebt die Bewegungen der Bildfiguren besonders hervor, was wiederum die Blickrichtung und die Vorstellungskraft des Betrachters aktiviert und dadurch zugleich das Fortschreiten der Handlung visualisiert. Durch die im Bild dargestellten Andeutungen von Bewegungen, die stets auch Zukünftiges beinhalten, da sie immer auch einen erzählerischen Fortgang antizipieren, kann der Betrachter den Fortlauf der Geschichte vervollständigen und die Leerstellen, die zwischen den verschiedenen Handlungsszenen existieren, ausfüllen. Erst im Zusammenspiel zwischen Text, Bild und Betrachter wird die visuelle Darstellung zu einer fortlaufenden Bildgeschichte.

Der Hügel birgt jedoch noch mehr in sich. Am Fuße des Bergs spielt sich eine besondere Naturszenerie ab, eine Szenerie, die vollkommen losgelöst von der Textpassage zu agieren scheint und daher für Irritation sorgt. Sie will sich nicht unmittelbar in den Gesamtzusammenhang der Bildhandlung einfügen und erscheint folglich eher als ein Element der Ausschmückung, eine lose Naturdarstellung und weniger als ein durch einen Sinn bestimmter Aspekt. Doch die Tatsache, dass sie selbst auf sich aufmerksam macht, lässt vermuten, dass sie von besonderer Bedeutung ist: Der Hase schaut den Betrachter direkt an, winkt ihm deutlich zu und fordert damit seine Aufmerksamkeit.⁷¹¹ Doch welchen Sinn besitzt

⁷¹¹ „Der direkte Blick der Figuren führt also zu einer Minderung der Autonomie und Souveränität des Betrachters: Er wird zum Objekt ihrer Blicke.“ Starkey: 2010, 179 f.

die augenscheinlich aus dem Rahmen fallende Naturerscheinung? Um ihren Zweck zu eruieren, liegt es nahe, den in der Dichtung verwendeten Naturbegriff zu durchleuchten.

Höcke betrachtet den Begriff ‚Natur‘ in Ulrichs *Arabel* näher und kommt zu dem Ergebnis, dass die Natur in Ulrichs Werk an vielen Stellen „als schöpferische Potenz und kosmische Macht“⁷¹² genannt wird. Die Natur fungiert laut Höcke 1. als „*natura formix*“, d. h. als Bildnerin schöner, vollkommener Menschen; 2. als Instanz, die für Gefühle der Zuneigung sorgt; 3. als Macht, die bewirkt, daß alles ordnungsgemäß, ‚natürlich‘ abläuft.“⁷¹³ Sie ist jedoch weniger ein Instrument Gottes und damit Teil seiner Verfügungsgewalt und Macht, sondern mehr eine von Gott unabhängige Instanz, daher erwägt Höcke eine Nähe zu den Chartrener Denkern Bernardus Silvestris und Alanus ab Insulis, die „die Natur als kosmische Macht, eine Art Stellvertreterin Gottes, die gegenüber Gott ein Eigenleben gewinnt, indem sie selbst Aufgaben der Schöpfung übernimmt,“⁷¹⁴ darstellen. Nur ein einziges Mal erscheint laut Höcke Gott eindeutig als *Deus artifex*, nämlich als Schöpfer der Kreaturen und des wohlgeordneten Kosmos, und zwar innerhalb der Verse 1,26–2,11.⁷¹⁵ Bekanntlich setzen Prologe inhaltliche Schwerpunkte fest. Höcke übersieht, dass bereits an diesem Punkt die Weichen gestellt werden für das Verständnis des im weiteren Verlauf der Dichtung verwendeten Naturbegriffs. Im Prolog ist die Natur ganz explizit ein von Gott gelenktes Element, und damit keinesfalls eine eigene, vom Schöpfer unabhängige Instanz. So heißt es im Text:

*Wie hat din gotlich list gesundert
des alles daz element wundert
vnd svnne mane, naht von dem tac!
an dem firmamente der sterne beiac
din gotliche wisheit fueret.
swaz sich daz element gerueret,
din wort an laufe daz leitet,
der planeten kraft arbeitet,
wie sie den hymel wider vahan.
der sterne snelle und ir gahan.
din eines hant besluezet. (V. 2,1–2,11)*

⁷¹² Höcke: 1996, S. 165.

⁷¹³ Ebenda, S. 165 f.

⁷¹⁴ Ebenda, S. 166.

⁷¹⁵ Ebenda, S. 165. Zu der Gliederung des Prologes und zum Schöpfergedanken innerhalb desselben siehe ebenda, S. 162.

Die Natur ist an dieser Stelle kein Element, das eigenständig arbeitet. Vielmehr unterliegt es der Gewalt Gottes, der Herrscher über das Universum und die darin enthaltenen Kreaturen ist: *aller creature beiac, / herre, stet in dinen henden* (V. 1,30 f.). Die Natur ist Instrument seines Schöpfers und nicht ohne ihn zu denken. Höcke ignoriert, dass Naturerscheinungen eben aufgrund der Tatsache, dass sie von Gott geschaffen und allein von und durch ihn bestimmt sind, die göttlichen Übermacht nicht schwächen, sondern gar bestätigen.

Auch Urban erkennt in der Natur die Allmacht des Schöpfers, die dem mittelalterlichen Begriff der *natûre* innewohnt:

„Denn die mittelalterliche *natûre* (lat. *natura*) – zu der als zweiter Terminus auch *art* treten kann – meint, vereinfacht gesagt, nicht eine Natur, die der von Menschen geschaffenen artifiziellen Welt diametral entgegensteht, sondern vielmehr die im Menschen und in der Schöpfung erkennbare und wirksame Kraft, die von Gott ausgeht: Die von Menschen geschaffene höfische Kultur und die Natur unterliegen gleichermaßen der Allmacht Gottes.“⁷¹⁶

Natur ist für Urban, ohne dass sie explizit auf den Prolog eingeht, in welchem genau dieser Umstand geschrieben steht, Zeichen der Allmacht ihres Schöpfers.⁷¹⁷ Urban erklärt weiterhin: „Da die Natur im Zeichen der Allmacht Gottes steht, unterstützen zudem Wettererscheinungen die Sache der Christen.“⁷¹⁸ Mithilfe der Natur kann der Pantokrator unmittelbar in das Geschehen innerhalb der Dichtung einwirken.

Die Tatsache, dass die Natur gott gelenkt und ein Zeichen seiner Allmacht ist, bietet die Basis zum Verständnis der Naturdarstellung in der Miniatur: Das Naturbild ist symbolisch zu deuten und unterliegt in erster Linie einer christlich symbolischen Auslegung. Dabei hat es einen direkten Einfluss oder zumindest einen indirekten Bezug zum Bildgeschehen und damit auf die Gefangennahme Willehalms. Aufgrund seiner erhobenen Pfote, die der Hase dem Betrachter entgegenhält, als würde er ihm zuwinken, und aufgrund der Tatsache, dass er den

⁷¹⁶ Urban: 2002, S. 71. Eklatant ist, dass für Höcke der Begriff der *art*, der vor allem in Wolframs Werk zum Zuge kommt, zum besonderen Unterscheidungsmerkmal zwischen den Prologen der beiden Dichtungen wird. Höcke (1996, S. 166) schreibt, dass Wolfram „den Naturbegriff strikt meidet, um allein Gottes Allmacht und Schöpferkraft herauszustellen [...]“. Statt des Naturbegriffes hat bei Wolfram der auf Gott zu beziehende Begriff der *art* herausragende Bedeutung.“

⁷¹⁷ Ebenda, S. 75. Urban erwähnt während ihrer Untersuchung des Prologs zwar kurz die von Gott geschaffenen und gelenkten Himmelskörper, Elemente und Tageszeiten, da für sie vor allem die religiösen Dimensionen des Prologs von Interesse ist. Die Passage wird innerhalb der Gliederung des Prologs nur wage als „Lob und Beschreibung der Allmacht Gottes“ betitelt. Dafür untersucht sie weitaus intensiver den Naturbegriff und seine Anwendung im Werk Ulrichs in einem weiteren Kapitel ihrer Arbeit. Doch auch an dieser Stelle geht sie nicht auf den im Prolog beschriebenen Schöpfergedanken und den damit in Verbindung stehenden Naturbegriff ein. Zu den Naturbegriffen und ihrer Anwendung in der *Arabel* siehe Urban: 2007 a, S. 75 ff.

⁷¹⁸ Urban: 2007 a, S. 75.

Betrachter direkt ansieht, nimmt er eine besondere Rolle innerhalb des Naturbilds ein. Im *Physiologus* ist der Hase Sinnbild für den stets an Gott glaubenden Christen:

„Des Hases hat David gedacht: Der Felsen ist den Hasen eine Zuflucht. Der Physiologus sagt von ihm: er ist ein guter Läufer. Wenn er gejagt wird, flieht er in felsige und ansteigende Gelände, und dann werden die Hunde samt den Jägern müde und haben nicht die Kraft ihn zu erjagen, und so kommt er heil davon. [...] So auch du, Mensch, so du verfolgt wirst von den feindlichen Mächten samt dem Jäger, dem Teufel, der Tag für Tag darnach trachtet dem Menschen nach dem Leben zu stellen: suche den Felsen und die Höhe, von welchem David sagt: Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, woher mir Hilfe kommen wird. [...] Suche auch du, Mensch, den Felsen, wenn du verfolgt wirst [...].“⁷¹⁹

Der Fels und der Hase werden damit zum Sinnbild des gejagten Willehalm.⁷²⁰ Der christliche Held, der hoch oben auf dem Felsen steht und gefangen genommen wird, wird mittels seines festen Glaubens und der Liebe zu Gott Befreiung finden; denn erst das Vertrauen in den Schöpfergott bringt ihn dazu, Arabel zu missionieren. Letztlich erlöst ihn also die Missionierung der heidnischen Königin von seiner Haft. Die zukünftige Befreiung Willehalms ist somit bereits während seiner Gefangennahme visuell angedeutet. Gleichzeitig impliziert die Miniatur, dass die Schmach und Schwäche des Helden nur von kurzer Dauer sein werden.

Die Restitution Willehalms wird unmittelbar in dieser Analogie angedeutet und durch die Darstellung des äsenden Hirsches zusätzlich unterstützt: „Im Mittelalter deutet man die Hirsche, die auf den hohen Bergen äsen, als Metapher für Apostel, Heilige oder Asketen, die unter direkter Einwirkung der göttlichen Heilkraft genesen.“⁷²¹ Die Darstellung von Hirschen

⁷¹⁹ *Der Physiologus*: 1960, S. 47–48.

⁷²⁰ Auch wenn der Hase im Althochdeutschen *Physiologus* und in den zwei frühmittelhochdeutschen *Physiologi*, dem Wiener Prosa-*Physiologus* und dem Milstätter *Physiologus*, keine Erwähnung findet, so beweist die globale Tradierung der altgriechischen und lateinischen Werke, dass die Inhalte dieser Versionen immer mitgedacht werden müssen. Tatsächlich ist jedoch eine direkte Bezugnahme literarischer Texte auf den *Physiologus* kaum nachzuweisen. Ein anderes Bild zeichnet sich dagegen in der ikonographischen Symbolik ab. Die allegorisch-christliche Auslegung des Hasen in der bildlichen Darstellung des Mittelalters ist allgegenwärtig. In Mantegnas Gemälde „Christus am Ölberg“ finden sich Hasen, die angesichts der ihnen folgenden Soldaten, die von Judas geführt werden, auf den Ölberg fliehen. Der Hase dient aber ebenfalls als Symbol für die Auferstehung. In Bellinis „Auferstehung Christi“ finden sich zwei Hasen, die einen Fels erklimmen, auf welchem der auferstandene Gottessohn dargestellt ist. Die ikonographische Symbolik des Hasen geht jedoch weit über die hier in aller Kürze skizzierten hinaus. In Tizians „Madonna mit Kaninchen“ findet sich der Hase als Symbol für die Heimsuchung. Zwei Hasen verweisen auf diese allegorische Auslegung bei der Darstellung „Maria Geburt“ von Vittore Carpaccio. Thematisch passt diese mariologische Symbolik des Hasen ebenfalls gut in die vorliegende Szenerie, die letztlich eine Heimsuchung Arabels durch den christlichen Glaubenskämpfer Willehalm zur Folge hat, da sie Teil der göttlichen Mission ist. Dieses mittelalterliche Wissen über die allegorischen Eigenschaften des Hasen fließen in die Betrachtung der Bildszene mit ein. Der Hase kann jedoch ebenfalls Symbol der Sündhaftigkeit, der Fruchtbarkeit und vieles mehr sein. Da diese Auslegungen auf die vorliegende Miniatur nicht zutreffen, wird bis auf Weiteres darauf verzichtet, jedwede Symbolhaftigkeit näher zu erläutern. Zur Symbolik des Hasen siehe Dittrich: 2004, S. 194–205. Vgl. zur christologischen und mariologischen Symbolik sowie zu den genannten Bildbeispielen Gehrisch: 2005, S. 122–129.

⁷²¹ Ebenda, S. 412.

am Fuß eines Berges hat Tradition und symbolisiert „diejenige, die sich an der Quelle des Christentums laben wollen [...]“.⁷²² Auch wenn eine eindeutige Aussage zur Heiligkeit Willehalms fehlt, so wird im Prolog doch sehr deutlich ein Zusammenhang zwischen Willehalm und dem Heiligen Thomas geschaffen:

*als er sante Thomas auch sant,
daz er bekerte Indyam daz lant,
dem Markys alsam geschach:
er braht si dannen, der man iach
vil wirde vnd bi vns kristen sach. (V. 6,25–6,29)*

Der Markgraf fungiert laut dieser Verse als Instrument Gottes: Er ist Teil seines Heilsplans, wie auch Thomas ein Gottgesandter ist.⁷²³ Auch an dieser Stelle erinnert das Bild viel mehr als der Text an die Gefangennahme Willehalms als Teil des Heilsplans, an welchem die Missionierung und die Taufe Arabels anschließen. Das gottgewollte Schicksal des Helden beinhaltet zugleich die Restitution der schmachvollen Gefangennahme. Die Inhaftierung wird dadurch zu einer nicht abwendbaren, gar ehrwürdigen Verheißung.

Daneben symbolisiert der Hirsch den Wunsch nach der christlichen Taufe. Allerdings wird diese Ausdeutung durch einen trinkenden Hirsch dargestellt.⁷²⁴ Dennoch liegt aufgrund der Tatsache, dass sich Arabel dem Christentum zuwendet und taufen lässt, diese allegorische Deutung nahe, ist sie doch von nicht unbedeutender Relevanz für das Verständnis der Szenerie, in welcher zugleich auch die Missionierung der heidnischen Königin mitschwingt.

Der Fels ist damit das entscheidende Element, welches die symbolische Bedeutung der Szenerie an das eigentliche Bildsujet anbindet. Und dennoch erscheint die Naturdarstellung, als würde sie vollkommen selbstständig agieren. Allem Anschein nach bleibt sie von dem über ihr stattfindenden Geschehen unberührt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Naturdarstellung ein temporales Element fehlt. Sie stellt eine Momentaufzeichnung dar. Innerhalb der Miniatur lassen sich verschiedene Zeitdimensionen festmachen. Das Bild stellt sie einander gegenüber und kreiert damit etwas völlig Neues: Neben den Zeitformen des Vergangenen, des Gegenwärtigen und des Zukünftigen, die innerhalb der Gefangennahme Willehalms dargestellt werden, wird eine zusätzliche, koexistierende und damit überzeitliche Form geschaffen.

⁷²² Urech: 1984, S. 102.

⁷²³ Vgl. hierzu auch Urban: 2007 a, S. 64. Zum Akt der Missionierung siehe auch Kreft: 2014, S. 133 ff.

⁷²⁴ Urech: 1984, S. 102.

Obwohl die Handlung um sie herum fortläuft und sie damit einen temporalen Vorgang impliziert, bleibt die Zeit innerhalb der Naturdarstellung stehen. Der Fortlauf des temporären Geschehens tangiert sie nicht. Und dennoch ist die Szenerie bei allen scheinbar übergeordneten Handlungen, da größer und dadurch augenfällig dargestellt, anwesend und somit überzeitlich und überirdisch. Dieser Begleitumstand deckt sich mit der symbolischen Ebene der Darstellung, die eine göttlichen Lenkung und Fügung des Geschehens vermittelt: Gott ist Schöpfer und Herrscher der Natur. Er ist allgegenwärtig und durch seine Allgegenwart ewig. Er ist Raum und Zeit zugleich und bewegt sich unbegrenzt. Er ist Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. In der Naturdarstellung, die sich auf den ersten Blick nicht recht in den Gesamtzusammenhang einfügen will, verbirgt sich die in der Sekundärliteratur so häufig angezweifelte transzendente Dimension. Die Miniatur transportiert subtil eine religiöse Bedeutung, die allein durch ein genaues Studium der visuellen Elemente und ihrer Relation zueinander aufgedeckt werden kann. Die Subtilität beruht auf der distinkten Teilung des Bildes und dem damit verbundenen Größenunterschied, der zwischen den beiden Bildfeldern besteht. Die Gefangennahme Willehalms wirkt aufgrund ihrer räumlichen Ausdehnung sehr viel eindringlicher auf den Betrachter, sodass die Szenerie, die durch das Textwissen des Rezipienten unmittelbar zu identifizieren ist, unmittelbar wahrgenommen wird, während die Tier- und Pflanzenwelt in Relation dazu sehr viel kleiner ist und keine direkte Analogie zum Text besitzt. Dies muss jedoch nicht unbedingt als Zeichen der Abwertung verstanden werden. Die verkleinerte Darstellung kann auch „das Intime, Feine und Kostbare ausdrücken“, ⁷²⁵ denn der qualitative Wert des Inhalts wird in diesem Fall nicht durch die Größe, sondern durch die Teilhabe am eigentlichen Bildgeschehen bestimmt. Und die Szenerie ist, wie bereits oben erläutert, durch die göttliche Verheißung des Geschehens von weitaus größerem ideellem Wert als die bloße physische Gefangennahme Willehalms.

Doch wie steht es um die Dichtung Ulrichs, die ebenfalls als besonders profan gilt? Die religiöse Dimension einzelner Aspekte der Dichtung tritt aufgrund des eher diskreten Umgangs mit transzendentalen Gesichtspunkten und des direkten Vergleichs mit Wolframs religiösem Verständnis im *Willehalm* in den Hintergrund. Allerdings besitzt auch die Dichtung Ulrichs eine religiöse Ausrichtung, die sich wie eine Blaupause latent über die gesamte Dichtung legt und subtil den Fortlauf der Geschichte begleitet. Hinter der Folie des Weltlichen agiert das Sakrale, welches immer indirekt am Geschehen teilnimmt oder es sogar lenkt. Bereits im Prolog ist die Natur als Werk und Instrument Gottes gedeutet, die im weiteren Verlauf nicht ohne sein

⁷²⁵ Schapiro: 2006, S. 176.

Einwirken fungiert und daher eine sakrale Auslegung verlangt. Die vermeintliche Profanität der Bilder und der Dichtung entpuppt sich als Trugschluss und bedarf daher auch im Verlauf der Interpretation besonderer Aufmerksamkeit.

Doch was bedeuten die vorliegenden Gesichtspunkte hinsichtlich der Einordnung der Miniatur? Obwohl das Bild die Problematik der Niederlage anspricht, überwiegt die ritterliche Tüchtigkeit Willehalms und die göttliche Lenkung des Geschehens. Letztere bedarf selbstverständlich keinerlei Rechtfertigung. Die Übermacht der Heiden, Willehalms bis zum bitteren Ende dargestellter kämpferischer Mut und die Verheißung machen eine Ehrenrettung Willehalms obsolet. Letztendlich ist durch die Darstellung des Hasen und des Hirsches alles auf das unausweichliche Finale, nämlich die Gefangenschaft, ausgerichtet, die den Prolog und damit den Heilsplan Gottes in Erinnerung ruft. Die Miniatur spannt damit noch viel deutlicher als der Text die Gefangennahme in den Gesamtzusammenhang der Erzählung ein.

Das Bild vermittelt eine alternative Variante zu der Beschreibung im Text. Gerade weil die Miniatur einen anderen Weg einschlägt als der Text, dient der Handlungsbegriff ‚Gefangennahme‘ als kleinster gemeinsamer Nenner zwischen den beiden medialen Formen. Für die textliche Zuordnung des Bildes lässt sich aufgrund der Unterschiede zwischen Text und Bild sagen, dass die Miniatur direkt an die erste Miniatur anschließt und mit dem V. 51,3, mit welchem die Darstellung des Gefangennehmens Willehalms durch die Heiden ihren Abschluss findet, endet.

4.1.5 fol. 13r Willehalm im Palast der Königin (oben)

Auf der linken Seite der Miniatur befinden sich sechs Heiden und Willehalm. Zwei von ihnen sind mit erhobenen Krummschwertern dargestellt. Einer trägt sein im Schaft befindliches Krummschwert vor seinem Leib. Die Schwertschneide samt dem Schaft verläuft zwischen seinen Beinen. Einer der Heiden, der direkt neben dem linken, senkrechten Bildrahmen steht, hält einen Speer in der rechten Hand, welchen er auf dem Boden abstützt, während die Spitze gen Himmel ragt. Willehalm steht zwischen zwei Heiden, von welchen er an den Armen festgehalten wird. Er hat die Hände übereinandergelegt, neigt seinen Kopf leicht gen Boden und blickt dabei Arabel und Tybald an. Er ist in Ketten gelegt und ohne Rüstung dargestellt. Im Zentrum des Bildes befindet sich Arabel. Sie sitzt breitbeinig und gekrönt auf einem steinernen Podest. Ihr Mantel ist mit einer Tasselschnur an ihrem Hals verbunden. Sie hält ihn mit ihrer linken Hand an ihrem linken Oberschenkel fest, sodass er ihre Beine, den Rücken und

die Schultern bedeckt, aber nicht die Vorderseite ihres Oberkörpers. Mit dem erhobenen Zeigefinger der rechten Hand zeigt sie in Richtung Willehalm. Auch ihr Gesicht ist ihm zugewandt. Ihre Füße befinden sich auf einer Fußbank, welche zum Podest gehört. Vor der Stufe, auf der sie ihre Füße ablegt, ragt eine weitere, quadratische, in die Länge gehende Stufe, die ebenso aus Stein besteht und mit dem Podest verbunden ist. Neben ihr sitzt Tybald, der ebenfalls eine Krone trägt. Zwischen Arabel und ihm klafft eine Lücke, sodass die Sitzfläche des Podests zu sehen ist. Der heidnische König zeigt mit dem erhobenen Zeigefinger der linken Hand auf Willehalm und sieht ihn an. Seine rechte Hand stützt er auf seiner Hüfte ab. Seine Füße, die er auf der zum Podest gehörenden Stufe ablegt, hält er über Kreuz. Direkt neben Tybald sitzen vier Damen, die allesamt eine Krone tragen und ihre Körper in ihre Mäntel einhüllen. Die Dame neben Tybald greift sich an den Hals. Eine weitere zeigt mit dem Finger auf Willehalm. Die weibliche Figur, die den rechten Bildrahmen übertritt, hält mit ihrer linken Hand die Schulter ihrer Sitznachbarin fest. Über den Damen, Tybald und Arabel, und damit über dem Podest, befindet sich eine Dachkonstruktion.

Die Einordnung der Bildseite gegenüber der fol. 12r ist der übriggebliebenen Bildlegende geschuldet, die über dem Abschnitt 55 steht: *hie ward d'markis pracht gein todiern*. Sie beschreibt die Miniatur jedoch nur in Teilen, denn eigentlich zeigt die Miniatur Willehalm, der vor der Königin Arabel und vor dem König Tybald steht.⁷²⁶ Die textliche Einordnung der Miniatur ist damit der fol. 14v zuzuordnen: *man braht in vf den palas hin. / alda vant er die kuengin* (V. 56,15 f.). In der Illustration steht Willehalm in Ketten gelegt und von heidnischen Kriegern begleitet vor Arabel und Tybald. Die Aktionen, in denen er gefesselt wird, werden im Text insgesamt dreimal erwähnt: einmal, als er das Schiff verlässt, ein weiteres Mal, bevor er zum Palast gebracht wird, und ein letztes Mal in seinem Verlies.⁷²⁷ Die stetige Wiederholung des Akts des Gefesseltwerdens signalisiert dem Rezipienten die Bedeutsamkeit der Handlung: Willehalm ist ein überaus wertvolles Pfand, dessen Flucht mit allen Mitteln verhindert werden muss und der daher nach besonderen Sicherheitsvorkehrungen verlangt.⁷²⁸ Tybald selbst weist

⁷²⁶ Schröder (1983, S. 199) ordnet die Miniatur der Bildlegende zu: „Auf der nebenbestehenden Textseite (f. 12v) beginnt die Laisse *R 55 mit der ehemaligen Bildüberschrift *hie ward der Markis pracht gein Todierne*, zu der auch dieses Bild gehören muss.“ Laut Schröder (ebenda) bietet die folgende Miniatur, die den Einlass in den Kerker visualisiert, den Hinweis darauf. M. E. ergibt sich aus der folgenden Miniatur jedoch nicht die logische Schlussfolgerung, dass die Bildseite zur Bildlegende gehört. Klar ist, dass sich die Legende auf die gesamte Laisse bezieht. Die Miniatur selbst visualisieren allerdings etwas vollkommen anderes: Nämlich Willehalm im Palast der Königin, in welchem er zum ersten Mal auf Arabel trifft. Die erste Begegnung der beiden ist nicht ohne Bedeutung für die Liebesentstehung und den sich dadurch ergebenden narrativen Handlungsverlauf. Die bloße Ankunft in Todjerne bedeutet zwar, dass er nun im Orient angekommen ist, bietet aber für den Fortlauf der Bildhandlung wenig Ansatzpunkte.

⁷²⁷ Vgl. V. 55,26; V. 56,12 ff.; V. 59,8 ff.

⁷²⁸ Vgl. Höcke: 1996, S. 189; vgl. auch Urban: 2007 a, S. 144.

im Text Arabel, die Emeralinnen sowie die weiteren vier Könige, die sich nach dem Kampf auf dem Palast aufhalten und dem Spektakel beiwohnen, darauf hin, dass Willehalm nicht entkommen dürfe.⁷²⁹ Auch bringt er in seiner Rede die übermäßige Kraft und Tüchtigkeit Willehalms eindringlich zum Ausdruck.⁷³⁰ Die hyperbolische Häufigkeit der Beschreibung der bewegungs- und handlungseinschränkenden Maßnahmen impliziert zeitgleich die Virulenz des Vorgangs in Anbetracht der hervorstechenden ritterlichen Tüchtigkeit und Kraft Willehalms: Obwohl allein und ungerüstet, stellt er immer noch eine potenzielle Gefahr für die heidnische Gesellschaft dar. Willehalms schmachvolle Gefangennahme durch die Heiden wird auch an dieser Stelle von seinem herausragenden kämpferischen Potenzial verschleiert.

Auch das Bild visualisiert die von Willehalm ausgehende Gefahr und die Bedeutsamkeit seiner Gefangennahme mittels der bewaffneten Begleiter. Zwar heißt es auch im Text, dass er vor die Königin geführt wird, was eine Anwesenheit von Begleitern voraussetzt, doch eine präzise Beschreibung dieser Figuren fehlt. Der Miniator nutzt diese zwar logische, aber dennoch eher nebensächliche Information aus dem Text, um visuell zu verdeutlichen, dass die Ketten allein keine Sicherheit vor Willehalm bieten und es weiterer Sicherheitsmaßnahmen bedarf. Theoretisch geht also immer noch eine Gefahr von ihm aus. Gleichzeitig unterstreichen die Begleiter aber auch die Bedeutung des Gefangenen, dessen Entkommen mit allen Mitteln verhindert werden muss. An diesem Punkt gehen Text und Bild konform.

Während jedoch in der Miniatur sowohl Tybald als auch Arabel sprechend dargestellt werden, worauf die erhobenen Zeigefinger der beiden Bildfiguren deuten, kommt im Text nur Tybald ein kommunikativer Part zu. In der Dichtung lauscht Arabel lediglich gespannt und sichtlich berührt der Rede Tybalds, der von den rühmlichen Rittertaten Willehalms berichtet.⁷³¹ So heißt es zwar in der Textpassage, dass sie Willehalm ein Kissen reichen lässt, auf welchem er Platz nimmt, eine Ansprache findet aber nicht statt. Das Darreichen des Sitzpolsters in der Textpassage birgt verschiedene Informationen über die Macht und auch den Habitus Arabels: Einerseits zeigt es deutlich, dass Arabel adlige Verhaltensnormen beherrscht, die gebieten, dass sie ihm ob seines sozialen Status ein gewisse Maß an Ehrerbietung zuteilwerden lässt.⁷³²

⁷²⁹ Vgl. V. 57,23–59,5.

⁷³⁰ *sin vil mænlicher ruom
gemuete noch al den heidentuom
von Karnit an den flum Nurgal.
vrawe, wir heten berge vnd tal
zu Runzeual mit her bedaht:
sin kraft vns so mit nide vaht.* (V. 58,11–58,16)

⁷³¹ Vgl. V. 58,1.

⁷³² Höcke (1996, S. 187) glaubt in dieser Gestik einen „Widerspruch zur Behandlung des Gefangenen durch die heidnischen Krieger“ zu erkennen. Urban (2007 a, S. 125, Zitat 204) widerspricht zu Recht dieser Auffassung mit der Begründung, dass auch die Heiden um die Heldenhaftigkeit des Markgrafen wissen und daher keine Kongruenz

Andererseits wird das Kissen zum Zeichen ihrer Verfügungsgewalt. Schließlich handelt es sich um ihren Palast, in welchem sich der Gefangene befindet. Das Sitzpolster symbolisiert damit zugleich ihre Macht. Unterschätzt wird dabei der Umstand, dass das Kissen nicht allein dazu dient, Willehalm „etwas Bequemlichkeit und Linderung zu verschaffen“⁷³³, sondern den Gefangenen ebenfalls seinen Platz innerhalb der heidnischen Gesellschaft zuweist: Während alle anderen und vor allem Arabel und Tybald über ihm stehen, sitzt er zwar auf einem weichen und reichen Kissen, aber eben nur auf dem Fußboden. Das Kissen und die Fesseln weisen ihm seine Position im heidnischen Raum zu: Er ist niedergestellt und handlungsunfähig. Sie sind gleichermaßen Zeichen seines ehemaligen Erfolgs und der Zuwendung Arabels als auch seiner gegenwärtigen Schmach und Ohnmacht.

Doch wie geht das Bild mit diesem Umstand um? Interessanterweise sitzt der Markgraf auf dem Bild nicht auf einem Sitzpolster. Er steht und wird von den heidnischen Begleitern festgehalten. Zwar sitzen Tybald, Arabel und die vier Damen auf einem Thron und nehmen damit immer noch eine höhere Position ein. Doch auf eine räumliche Zuweisung, wie sie im Text zu finden ist und wie sie in den Begriffen ‚oben‘ sowie ‚unten‘ zum Ausdruck kommen und dem daran gekoppelten symbolischen Subtext, wird zugunsten einer weniger entwürdigenden Darstellung Willehalms verzichtet. Die Miniatur versucht, wie bereits im Bild zuvor, die Schmach ob seiner Gefangennahme zu minimieren. Des Weiteren wird die Zuwendung Arabels, die mittels des Kissens im Text indirekt zum Tragen kommt, übergangen.

Nichtsdestotrotz bleibt er ein Gefangener. Diese Tatsache kann auch das Bild nicht vollkommen eliminieren. Die Inhaftierung ist ein wesentlicher Teil des Erzählgerüsts: Willehalm ist daher auch nicht im Zentrum des Bildes. Er steht erstmalig im Abseits.⁷³⁴ Seine gesamte Körperhaltung, die von der Last der Fesseln gekennzeichnet ist, das Kinn, das er aufgrund der schweren Halsfessel gen Boden neigt, und seine Hände, die er wegen seiner Handfesseln vor seinem Oberkörper verschränkt, tragen ebenso dazu bei, Willehalm als deplatziert und ohnmächtig wirken zu lassen, wie die umstehenden Figuren, deren Bewegungs-

besteht. Beide erkennen jedoch nicht die Bedeutung der Geste hinsichtlich der späteren Integration Arabels in die christliche Gesellschaft: Diese ist möglich, weil Arabel adliges Wissen besitzt, dass sich nicht grundsätzlich von dem christlichen unterscheidet. Ihr Status, der damit verbunden ist, zeichnet sie an dieser Stelle aus. Daneben ist die Handlungsausübung desselben eine Demonstration ihrer Macht, was von beiden deutlich unterschätzt wird.

⁷³³ Höcke: 1996, S. 178.

⁷³⁴ „[...] im Falle des begrenzten Feldes ist das Zentrum bereits durch die Einfassung oder den Rahmen gegeben, und die Einzelfigur ist teilweise durch ihren Ort im Feld charakterisiert. In der Mitte hat sie eine andere Qualität für uns, als wenn sie sich an der Seite befindet, auch wenn diese Lage dann durch ein kleines Detail ausgeglichen wird, das dem leeren Raum mehr Gewicht gibt. Es bleibt eine visuelle Spannung, und die Figur scheint anomal, versetzt, sogar geistig angespannt.“ Schapiro: 2006, S. 261.

und Handlungsraum uneingeschränkt ist und die zu einem Vergleich mit ihm auffordern.⁷³⁵ Vor allem die gestikulierenden Figuren Arabel und Tybald stehen dem machtlosen Willehalm konträr gegenüber. Die Gesten der beiden Herrscher, die als Ausdrucksmittel emotionaler Verfasstheit fungieren, unterstreichen an dieser Stelle das Potenzial des Bildes, Affekte zu transportieren, die der Betrachter auch ohne Texthinweis zu erfassen vermag. Im Sinne Augustinus werden Gesten als „sichtbare Worte“ verstanden, die psychische Gemütslagen und Gefühle übermitteln.⁷³⁶ Und so scheinen Körperbewegungen als nichtsprachliche Äußerung in Illustrationen eine größere Anwendung zu finden, sind sie doch ein optimales Mittel, um psychische Vorgänge und Figurenreden darzustellen.

Die Gebärden sind vor allem aufgrund ihrer kulturhistorischen Bedeutung von Interesse, denn Mimik und Gestik ermöglichen neben der äußeren Erscheinung und der Kleidung die Repräsentation des Status: „Die Signifikanz von Körperzeichen ist für die Einschätzung von Herrschaftsrecht, von Rangansprüchen und Rangdifferenzen unverzichtbar.“⁷³⁷ Zugleich bewirkt die Beherrschung des Körpers anhand festgelegter Verhaltensstandards die Etablierung eines höfischen Zeichensystems, das eine äußere Abgrenzung und gleichzeitig eine innere Verständigung der Hofgesellschaft garantiert.⁷³⁸

Schon seit der Antike „gelten die Gesten als Ausdruck der Beschaffenheit und der ‚Bewegung der Seele‘“. ⁷³⁹ Die antiken Muster über die körperlichen Bewegungen als Ausdruck psychischer Gemütszustände gingen zweifelsfrei in die mittelalterliche Literatur ein.⁷⁴⁰ Aufschluss über die Gebärde im Mittelalter gibt Thomasin von Zerclaere.⁷⁴¹ So heißt es im *Welschen Gast*:

*Der lîp wandelt sich nâch dem muot.
des lîbes gebaerde uns dicke bescheit,
hât ein man lieb ode leit.
dâ von mac ein ieglich man,
der die gebaerde bescheiden kan,
bî der gebaerde, ob er wil,*

⁷³⁵ „Der Eindruck ist umso stärker, als die gezwungene Körperhaltung und andere Bildelemente den Ausdruck des Grüblerischen und Verschlissenen noch unterstreichen.“ Ebenda.

⁷³⁶ Vgl. Wenzel 1994, S. 207.

⁷³⁷ Ebenda, S. 193.

⁷³⁸ Ebenda, S. 192.

⁷³⁹ Schmitt: 1992, S. 39.

⁷⁴⁰ Vgl. Schubert: 1975, S. 55 ff.

⁷⁴¹ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 129. Zur Gebärde und ihrer Zeichenhaftigkeit allgemein und zu den Gebärden in der Dichtung Ulrichs vgl. ebenda, S. 129–132.

Die Miniatur offenbart dem Betrachter anhand der erhobenen Zeigefinger, die sich gegen Willehalm richten, dass sowohl Arabel als auch Tybald eine drohende Rede halten. Es scheint so, als würde die im Text von Tybald vorgetragene Rede im Bild sowohl von ihm als auch von Arabel ausgesprochen werden. Text und Illustration stimmen darin augenfällig nicht überein.

Doch die Gestik gibt noch sehr viel mehr preis als allein den Gemütszustand der Figuren im Bild: Der deiktischen Gestik kommt „eine Schlüsselstellung in der konstruktiven Verknüpfung von Leib, Raum, Sprache und Denken zu.“⁷⁴² Die Gestik als „konkreter Schauplatz der menschlichen Denkaktivität“ fungiert „als Medium [...], welches leiblich-räumliche Ordnungsrahmen in eine sprachliche Form übersetzt.“⁷⁴³ Willehalm sind im übertragenen wie im wörtlichen Sinne die Hände gebunden.⁷⁴⁴ Er besitzt keinerlei räumliche Verfügungsgewalt. Er ist in Ketten gelegt und damit unfähig, sich des Raums physisch zu ermächtigen. Doch seine Bewegungsunfähigkeit ist nicht allein verknüpft mit einer mangelnden Verfügung über den Raum, sondern auch mit einem deutlichen verbalen Handlungsdefizit. Und tatsächlich spricht er, da er der arabischen Sprache nicht mächtig ist, auch im Text kein Wort.⁷⁴⁵ Es ist ihm nicht gestattet, seine derzeitige Gefangenschaft und die räumliche Veränderung, die in Form physischer Beschränkung zutage tritt, zu versprachlichen. Eine verbale Interaktion ist weder möglich noch erwünscht. Willehalm ist durch die momentane physische und verbale Restriktion am Rande der Gesellschaft, in diesem Fall am Rande der heidnischen Gemeinschaft lokalisiert. Er ist ein Außenseiter.

Während also Willehalm im Abseits steht, ist Arabel im Zentrum abgebildet. Sie ist deutlich die Hauptfigur der Bildhandlung. Zwischen ihr und den anderen Figuren herrscht ein nicht unbeträchtlicher räumlicher Abstand, der sie visuell von den weiteren Figuren des Bildes abgrenzt. Eklatant ist, dass zwischen ihr und Tybald ebenfalls eine Lücke klafft. Bezeichnenderweise sitzt König Tybald den vier Damen physisch näher als seiner Ehefrau. Die Nähe, die er zu den weiblichen Figuren, welche ebenfalls auf dem Podest sitzen, besitzt, wird

⁷⁴² Woelert: 2011, S. 50.

⁷⁴³ Ebenda, S. 48.

⁷⁴⁴ Dass er nicht einmal einen Finger rühren kann, lenkt den Blick zurück auf die vorherige Miniatur, in welcher Willehalm während seiner Gefangennahme noch den Finger drohend gegen die heidnischen Kämpfer erhebt. Nun ist es ihm nicht mehr möglich sich zu bewegen. Das wirkt einerseits, als wäre er in einer bemitleidenswerten Situation, andererseits ruft es jedoch seine kämpferische Abwehrhaltung während der Gefangennahme in Erinnerung, was zugleich die Notwendigkeit seiner Fesseln deutlich macht und damit erneut seine herausragende Kraft unterstreicht.

⁷⁴⁵ Erst im Laufe seiner Gefangenschaft erlernt er die arabische Sprache. Das Arabel Französisch spricht, ist ihm zu dem Zeitpunkt noch nicht bekannt. Daher kann man davon ausgehen, dass sowohl Text als auch Bild eine Situation zeigen, in der nur arabisch gesprochen wird, was ihn nur noch eindringlicher ins Abseits stellt.

durch die Art der Sitzerrhöhung unterstützt: Während die Sitzfläche, auf der Arabel und Tybald ihren Platz haben, eine waagerechte Linie bildet, sodass beide dem Betrachter des Bildes direkt gegenüber sitzen, macht die Sitzfläche an der Stelle, wo Tybald sitzt, einen leichten Knick und geht etwas in die Tiefe des Bildes, sodass die Dame, die am rechten Bildrahmen Platz nimmt, etwas tiefer im Bildraum sitzt. Die räumliche Nähe zu den Vieren und die gemeinsame Fußablage evozieren visuell eine Zusammengehörigkeit, die den Abstand zu ihr erneut verdeutlicht. Die quadratische Stufe, die vor dem Podest, auf welchem ihre Füße abgelegt sind, herausragt, bildet ein weiteres differierendes Element, das Arabel visuell von den anderen Figuren abgrenzt.

So stehen sich zwei Figurengruppen, nämlich Tybald und die vier Damen und Willehalm mit seinen Bewachern, gegenüber. Inmitten dieser Gruppen befindet sich Arabel. Zwar ist sie deutlich der ersteren Gruppe zugehörig, was die architektonischen Aspekte wie die Sitzerrhöhung und die darüberliegende Dachkonstruktion und die Redegestik, die sie mit Tybald gemein hat, unterstreichen. Nichtsdestotrotz dominiert sie aufgrund der vorherrschenden Alleinstellungsmerkmale als Hauptfigur die Miniatur. Das Bildgeschehen baut sich um sie herum auf. Sie ist der Mittel- und Angelpunkt der Bildhandlung.

Ihre exponierte Position im Bild wird besonders an den vier Damen deutlich, deren Anwesenheit sich nicht gänzlich erklären lässt. Laut dem Text nehmen *vil emeralinne klar* an diesem Ereignis teil.⁷⁴⁶ Das lässt darauf schließen, dass die Miniatur die Information aus dem Text mit ins Bild aufgenommen hat.⁷⁴⁷ Doch warum nimmt das Bild die Emeralinnen auf und verzichtet gleichzeitig auf die vier heidnischen Könige, die dem Text zufolge Tybald begleiten? Die Reaktion und der Habitus der vier heidnischen Adelligen im Bild spricht Bände: Die Damen sind aufgewühlt, erstaunt, verängstigt und fasziniert zugleich. Sie hüllen sich in ihre Mäntel ein und erscheinen dadurch schutzsuchend. Die Emeralin links von Tybald weicht beim Anblick des Gefangenen sogar etwas zurück. Dagegen evozieren die Gestik und die Körperhaltung der

⁷⁴⁶ Vgl. V. 56,18.

⁷⁴⁷ Schröder (1983, S. 187–204) untersucht die Miniatur, um Hinweise aufzudecken, die Genaueres über die Chronologie der siebenjährigen Gefangenschaft Willehalm, die im Text Unstimmigkeiten aufweist, preisgeben. So interessiert er sich unter anderem dafür, zu welchem Zeitpunkt die drei königlichen Witwen in Todjerne ankommen. So wecken die drei Damen im Bild seine Aufmerksamkeit, da das Bild möglicherweise die Anwesenheit der drei Königinnen bereits während der Ankunft Willehalm beweist. Den Gedanken verwirft er jedoch recht schnell, da die Anzahl der Damen dagegenspricht und da keine schwarze Königin zu sehen ist. Daneben spreche laut Schröder auch die Tatsache, dass die drei Königinnen im Text erst später erwähnt werden, was eine Anwesenheit zu diesem Zeitpunkt entgegenstehe. Schröder übersieht den Vers im Text, in welchem von den Emeralinnen die Rede ist. Dass die Damen im Bild Kronen tragen, ist ebenfalls kein Beweis, dass sie Königinnen sein müssen, weil das Tragen von Kronen auch Fürstinnen erlaubt ist. Daneben wäre es absurd, wenn die drei Witwen bereits bei der Ankunft Willehalm gesehen hätten. Wo bliebe die Motivation, die eine erneute Zusammenkunft der Königinnen und Arabel mit dem Gefangenen rechtfertigen würde? Sie hätten ihn doch bereits bei seiner Ankunft gesehen.

beiden weiblichen Figuren, die ganz rechts dargestellt sind, neben der aufkeimenden Furcht vor dem christlichen Kämpfer auch ein aufkommendes Interesse am heldenhaften Ritter Willehalm: Die dritte Emeralin zeigt mit dem Finger auf den Markgrafen, während sich ihre links von ihr sitzende Nachbarin an ihre Schulter klammert und von dieser Position aus den Helden erkundet. Die vier Damen sind von Willehalm sichtlich berührt und in ihren Grundfesten erschüttert. In diesen weiblichen Figuren potenzieren sich die inhaltlichen Schwerpunkte, die Tybalds Rede beinhaltet, nämlich die Gefahr, die von Willehalm ausgeht, wenn er entkäme, und die rühmlichen Taten und kämpferischen Leistungen, die er vollbracht hat und die auf ein nicht geringes Interesse bei den Frauen stoßen. Erneut findet sich also auch eine Restitution des Gefangenen, der trotz seines gegenwärtigen Status eine herausragende Position einnimmt: Er ist ein gefürchteter und gleichzeitig ruhmvoller Held.

Viel wichtiger jedoch als der Umstand, dass sich in den Emeralinnen die Rede Tybalds spiegelt und sich eine erneute Restitution Willehalms abzeichnet, ist die Tatsache, dass sie einen Gegenpol zu der Figur Arabels bilden. Als Emeralinnen sind die vier Damen fürstlicher Abstammung. Obwohl zwischen ihnen und Arabel kein gleichwertiger Status besteht – schließlich besitzt sie als Königin einen weitaus höheren Rang in der hierarchischen Ordnung –, sind sie dennoch fürstlicher Herkunft und greifen auf den gleichen Verhaltenskodex zurück. Die Emeralinnen handeln jedoch in Gänze anders als die Königin, die von dem Helden nicht im Geringsten angetan, geschweige denn eingeschüchtert zu sein scheint. Ihre bestimmende und einnehmende Haltung drängt sogar ihren Ehemann und König Tybald in den Hintergrund, der trotz seiner drohend erhobenen Hand und seines lässig an der Hüfte abgestützten Arms eher schwächlich und unscheinbar wirkt. Die Figur der Arabel nimmt aufgrund ihrer Leibesfülle, die dem voluminösen Kleid geschuldet ist, und ihrer Größe sehr viel mehr Raum ein als ihr Ehemann und als jede andere Bildfigur. Ihre breitbeinige Sitzhaltung steht im direkten Widerstreit zu Tybalds übereinandergeschlagenen Beinen und ebenso in unmittelbarer Diskrepanz zu den verstörten und emotional gefesselten Emeralinnen. Sie ist, wie ihr Ehemann, in drohender Gebärde, emotional unbeteiligt dargestellt. Die Königin ist ihrem Mann gleichgestellt und übernimmt die Rolle der Herrschenden. Sie ist gleichberechtigte Partnerin,⁷⁴⁸ die, wie bereits Strohschneider erkennt, „eine königsgleiche Herrschaft“⁷⁴⁹ ausübt. Das Bild stellt damit eine wesentliche mächtigere und unabhängigere Arabel-Figur dar als der Text. Die

⁷⁴⁸ Die Miniatur und die Abbildung des Ehepaares Arabel und Tybald weckt Assoziationen zu fol. 5r, auf welcher Irmenschart neben Heimrich abgebildet ist. Irmenschart bildet jedoch einen genauen Gegensatz zu Arabel, nämlich die ihrem Mann ausgelieferte, vollkommen abhängige Ehefrau ohne Wirkungsmacht.

⁷⁴⁹ Strohschneider: 2000, S. 35.

Art der Bildgestaltung unterläuft damit das im Text bereits an dieser Stelle subtil angedeutete Interesse ihrerseits an dem christlichen Helden. Dass eine Darstellung von Emotionen visuell durchaus umsetzbar ist, beweisen die Emeraldinnen. Die Miniatur eliminiert damit gezielt jegliche affektive Regung der Königin. Die vier weiblichen Figuren stellen ein bildinternes Mittel dar, das Bedeutungen konfiguriert und das über sich hinaus Einfluss auf die Charakterisierung weiterer Figuren im Bild besitzt. Die Gestik der Königin steht im scharfen Kontrast zu den Gebärden der vier Fürstinnen.

Während Arabel sich auch im Text nicht in Willehalm verliebt, sondern lediglich von den kämpferischen Leistungen des Protagonisten angetan ist, entsteht die Liebe zur heidnischen Königin im Markgrafen bereits während ihrer ersten Begegnung. Er ist fasziniert von ihrer Schönheit. Ihr roter Mund entwickelt eine so große Anziehungskraft auf ihn, dass *der in gern hete enzunt* (V. 56,27). Trotz Willehalms leidvoller Situation *maz er lenge smel nach minne zil* (V. 57,2). Die erotische Komponente der Liebe steht augenfällig bei der Entstehung der Minne der beiden Protagonisten innerhalb der Dichtung im Fokus. Diese stark erotisierten Ausflüge Ulrichs haben in der Wissenschaft zu manch kontroverser Diskussion geführt. Sie sprechen der Zuneigung zwischen Arabel und Willehalm eine religiöse Ausrichtung ab, ebenso wie eine sakrale Auslegung des Werks Ulrichs generell.⁷⁵⁰ Als Ideal wird dabei der Zusammenhang von Liebe und Glaube gewertet, wie ihn Wolfram im *Willehalm* konstruiert.⁷⁵¹ Und in der Tat gibt es Hinweise, die eine profane Liebesentstehung zwischen Arabel und Willehalm vermuten lassen. So unter anderem die personifizierte *minne*, die während der ersten Begegnung in Erscheinung tritt: *vrau Minne zeigt, daz si in richen / in minne kunde, als ir geuiel* (V. 56,24 f.). Doch der Minne-Exkurs endet nicht an dieser Stelle, er wird noch deutlich ausgeweitet:

*Minne bot, diu liebe nu kam.
dem Markis si nu gar benam
die angest, daz er wande sin
gar vri, do er sach die kuenegin,
der vil minnecliches schinen
dem helde gap minne pinen.*

⁷⁵⁰ Für Schröder (1984 a, S. 217) spielt die religiöse Dimension in Ulrichs Werk nur eine Nebenrolle. Derselben Ansicht ist auch Höcke (1996, S. 253): „Hier lässt sich zeigen, daß tatsächlich, wie W. Schröder gesehen hat, die Religion in fast allen Bereichen eine neben- oder untergeordnete Rolle spielt. Dies ist zunächst daran erkennbar, daß Arabel sich bereits in Willehalm verliebt, als beide noch verschiedenen Religionsgemeinschaften angehören.“

⁷⁵¹ „Wolframs Gyburg entschied sich gleichermaßen für den Markgrafen und Gott. Eine derart enge Verbindung existiert nicht in der ‚Arabel‘ [...]“. Ebenda.

*Minne des nit wolt enbern,
 Minne will nu hie minne wern
 div zwei, div noch vnminne gruezet.
 den wirt noch minne so gesuezet,
 swie in des noch sei vngedaht.
 minne sueze nu sere gaht,
 bis daz si liebe gesante dar.
 div liebe mit minne enzunte gar,
 do si so liebe mit minne bot,
 div zwei hertze in minne liebe sot. (V. 57,5–57,20)*

Für Höcke ist Frau Minne eine vollkommen unabhängig agierende Instanz.⁷⁵² Innerhalb dieser Verse erscheint sie wie eine „personifizierte Gestalt neben Gott“.⁷⁵³ Urban bewertet sie als das ausschlaggebende Moment für die Genese der Liebe zwischen Arabel und Willehalm.⁷⁵⁴ Doch ist die Liebesentstehung wirklich ein Werk mystischer Kräfte, die einer religiösen Motivation zuwiderhandeln? Und verliebt sich Arabel nicht in den Christen, sondern in den herausragenden Kämpfer Willehalm?⁷⁵⁵ Schaut man sich den abschließenden Vers der Passage an, entstehen Zweifel an den vorher erwähnten Behauptungen: *daz geschach und muoste sin* (V. 57,20).⁷⁵⁶ Der Vers erinnert an die göttliche Fügung, die die Gefangennahme und Missionierung Arabels zum Ziel hat. Die Vorsehung verlangt, dass es geschieht. So überrascht es nicht, dass plötzlich der christliche Name Arabels im Anschluss an den Minne-Exkurs fällt, der in diesem Zusammenhang indirekt auf die folgende Bekehrung der heidnischen Königin hinweist: *von dem Markis manic rede ergie, die Kyburge hertze gevie* (57,30 f.). Die Liebe ist Teil des Heilsplans.⁷⁵⁷ Zwar büßt die personifizierte Minne nichts von ihrer aktiven Rolle ein, sie erscheint jedoch nunmehr weniger als unabhängige Instanz. Vielmehr fungiert sie als Medium

⁷⁵² Höcke: 1996, S. 253 f.

⁷⁵³ Ebenda, S. 253.

⁷⁵⁴ „Die personifizierte Minne mit der Liebe als Botin leitet dann den Prozess der Annäherung an.“ Urban: 1997, S. 93.

⁷⁵⁵ „Arabel würde sich auch in Willehalm verlieben, wenn dieser nicht Christ wäre.“ Höcke: 1996, S. 253.

⁷⁵⁶ Auch Urban (2007 a, S. 93) geht auf den Vers ein und erklärt, dass „der Prozess der Annäherung [...], nicht zufällig geschieht.“ Erläutert aber nicht, worauf sich denn der Vers bezieht und welchen Sinn er erfüllt. Kreft (2014, S. 150) verweist dagegen auf die Vorherbestimmtheit.

⁷⁵⁷ Auch die erneute Verwendung der Schach-Metaphorik, die bereits im Prolog erwähnt und im Zusammenhang der Minne verwendet wird, deutet auf einen religiösen Zusammenhang hin, was jedoch an dieser Stelle zugunsten einer späteren Erläuterung, die innerhalb der stattfindenden Schachspiele zwischen Arabel und Willehalm exemplifiziert wird, zurückgehalten werden soll. Siehe hierzu Kapitel 4.2.5 und Kapitel 4.2.6 der vorliegenden Untersuchung.

der Reflexion, das einen Diskurs über das vorliegende Geschehen ermöglicht. Sie ist ein Mittel, das die erotische Komponente der Liebe noch deutlicher ausgestaltet. Wie Urban erklärt, „verstärkt sie den erotischen Flair“.⁷⁵⁸ Aderhold spricht sogar von der personifizierten Minne als ein stilistisches Instrument Ulrichs, das „nicht etwa eine außermenschlich wirkende Liebesmacht [...], sondern tatsächlich eine durch das poetische Mittel rhetorisch betonte geistige und besonders sinnlich-erotische [...] Anziehungskraft“⁷⁵⁹ darstellt. Für Ulrich spielt die Ausgestaltung der erotischen Komponente der Liebe eine übergeordnete Rolle. Immer wieder kommt der Erzähler darauf zu sprechen. Auch wenn dem Begriff ein abwertendes Moment innewohnt, so lässt sich der Hang Ulrichs zu ‚Schlafzimmerszenen‘⁷⁶⁰ nicht bestreiten. Doch auch Wolfram ist der Ausgestaltung von Sinnesfreuden nicht abgeneigt. Vor allem im *Parzival* finden sich erotisch aufgeladene Sequenzen, die ebenfalls pikant sind.⁷⁶¹ Ebenso lassen sich auch im *Willehalm* Wolframs reizvolle Szenen auffinden.⁷⁶² Während jedoch Wolfram Anstoß an der personifizierten Minne nimmt, da sie für ihn allein verhüllendes Mittel sexueller Erfüllung darstellt, ist für Ulrich die Erscheinung der Frau Minne in direkter Nähe zur religiösen Komponente des Werks nicht nur unproblematisch, sondern ein willkommenes stilistisches Instrument.⁷⁶³ Frau Minne scheint – als dem Leser bekanntes Muster – den Publikumsgeschmack zu treffen.⁷⁶⁴ Ihr Einatz tut dem Interesse des mittelalterlichen Rezipienten an Ulrichs Werk keinen Abbruch. Sie ist unterhaltsam. Eine Problematisierung ergibt sich allein aus dem Blickwinkel des modernen Rezipienten.

Auch wenn es dem Kohärenzbestreben des modernen Lesers widerstrebt, lässt sich letztlich feststellen, dass Frau Minne und Gott nicht im Widerspruch zueinander stehen. Für Aderhold besteht die Möglichkeit, „daß Ulrich dieses von Wolfram als eine Verhüllung sexuellen Begehrens charakterisierte poetische Stilmittel gerade daher zur Kennzeichnung und rhetorischen Hervorhebung sowie zur Thematisierung der anscheinend natürlich vorhandenen, auch erotisch begründeten zwischenmenschlichen Anziehungskraft verwendet“.⁷⁶⁵ Dies würde

⁷⁵⁸ Urban: 2007 a, S. 93.

⁷⁵⁹ Aderhold: 1997, S. 82.

⁷⁶⁰ Schröder: 1995, S. 221.

⁷⁶¹ Vgl. die Antikonie Passage im *Parzival*, V. 405,21 ff.; vgl. auch Aderhold: 1997, S. 81, Zitat 11.

⁷⁶² Vgl. auch Aderhold: 1997, 131 f.

⁷⁶³ Vgl. Schnell: 1985, S. 218; zu Wolframs Kritik siehe auch Aderhold: 1997, S. 37 vor allem Zitat; S. 87.

⁷⁶⁴ Das beweist nicht allein die *Arabel* Ulrichs, deren Rezeptionsgeschichte für sich spricht, sondern auch die unzähligen höfischen und viel gelesenen Werke, in denen Frau Minne vorkommt. Vgl. Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*; vgl. Hartmann von Auer: *Iwein*; vgl. auch Wolfram von Eschenbach: *Parzival*; siehe auch Johann von Würzburg: *Wilhelm von Österreich*; zur Funktion der personifizierten Minne in Hartmanns *Iwein*, Wolframs *Parzival* und Veldekes *Eneasroman* siehe Wiegand: 1972, S. 129–237; zum Wesen der Minne im Würzburgs *Wilhelm von Österreich* siehe Heuer: 2017, S. 70–79.

⁷⁶⁵ Aderhold: 1997, S. 87.

bedeuten, dass sich Ulrich gezielt gegen die Kritik Wolframs wendet. Das Werk würde sich bereits durch das Nebeneinander von Frau Minne und der göttlichen Fügung sowie durch die stark betonte erotische Komponente der weiblichen Figuren vom *Willehalm* abgrenzen. Letzten Endes lässt sich eindeutig erkennen, dass das sexuelle Begehren für Ulrich ein wesentlicher Teil der Liebe ist, dem nichts Negatives anhaftet. Dies jedoch nur so lange, wie

[...] *minne ir sueze kan so bewisen,
diu lib vnd sel nit krenket,
swa minne in minne sich so bedenket,
der minne wil ich sueze iehen:
als Arabel liez hie minne sehen.* (V. 6,10–6,14)

Die wahre Liebe für Ulrich ist diejenige, die Leib und Seele nicht kränkt.⁷⁶⁶ Und dies gilt für Arabel und Willehalm, denn Arabels Minne

[...] *nit wolte wesen ein:
si minnete hie vnd minnete auch dort.
des wisheit sluzet allen hort,
des minne ir wart vnd auch div hie.* (V. 6,16–6,19)

Die Liebe zwischen Arabel und Willehalm genügt sich nicht selbst, sie ist auf Gott ausgerichtet.⁷⁶⁷ Arabel liebt Gott ebenso wie Willehalm, der sie zu ihm führt. Bereits im Prolog wird die wahre und richtige Liebe exemplifiziert, die nur dann ideal ist, wenn sie die Liebe Gottes impliziert. Die Minne zu Gott und die zu Willehalm klaffen eben nicht auseinander.⁷⁶⁸ Sie bedingen einander.

⁷⁶⁶ Laut Aderhold zeigt die Passage die wesentlichen Aspekte der idealen Liebe: „Aufrichtigkeit, Intensität und Innigkeit des Gefühls“. Aderhold: 1997, S. 104. In erster Linie ist an dieser Stelle von Bedeutung, dass sie Leib und Seele nicht kränkt, was bereits über die leiblich irdische Liebe auf eine psychische, transzendente Liebe hinausgeht. Dem Begriff der ‚Seele‘ haftet immer das religiöse Moment an. Während der Leib das irdische Dasein darstellt.

⁷⁶⁷ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 63. Höcke (1996, S. 178) erklärt dagegen, dass Arabel „die Minne Gottes [...] zuteil“ wird. Das ist nicht ganz korrekt, denn damit übernimmt sie eine passive Rolle. Sie ist jedoch deutlich aktive Liebende Gottes.

⁷⁶⁸ „Immanente und transzendente Momente, die Wolfram harmonisch zu verbinden sucht – die irdische Liebe ist im ‚Willehalm‘ von der Liebe zu Gott nicht zu trennen, ja sogar gottgegeben –, klaffen in der ‚Arabel‘ stark auseinander und kommen nicht zum Ausgleich.“ Höcke: 1996, S. 309. Dass sie nicht zum Ausgleich kommt, ist ein Anspruch den der moderne Leser an mittelalterliche Werke stellt. Nicht viele der mittelalterlichen Werke erklären sich von selbst. Dem Rezipienten offenbart sich auch nicht wirklich, wie die Liebe zwischen Enite und Erec entsteht. Doch genau dies sollte der Anspruch einer wissenschaftlichen Untersuchung sein, nämlich die

Folgerichtig ist die zwischenmenschliche Liebe der Heiden verkehrt und damit sündhaft. Sie ist sich selbst genug und allein auf das Diesseits beschränkt. Sie ist damit bloß eine irdische Form der Liebe, in welcher der sexuelle Kontakt zweier Menschen gefrönt wird. Es fehlt die Verbindung zu Gott. So darf im Prolog die Sündhaftigkeit der Heiden nicht fehlen: *so lobet den suezen, der so kann / mit wunderlichen fuenden / den menschen scheiden von den suenden* (V. 6,22 ff.).⁷⁶⁹ Explizit wird hier die Überwindung der Sündhaftigkeit der Heiden durch einen Übertritt zum christlichen Glauben angesprochen. Das Seelenheil hängt davon ab. Von einer Gotteskindschaft im Sinne Wolframs ist hier nichts zu spüren. Letztlich beschreitet Ulrich in vielen Punkten einen ganz anderen Weg als Wolfram.

Doch wie geht nun das Bild mit dem langsam aufkeimenden Interesse um? Die Liebesentstehung wird auf beiden Seiten zurückgehalten. Im Vordergrund steht der Kontrast zwischen Arabels herrschaftlichem Status, die sich dem gefangenen Helden drohend entgegenrichtet, und Willehalms gegenwärtigem Zustand der Machtlosigkeit. Der Held ist in einem Moment der Schwäche abgebildet, während die Königin in einer Position der Stärke verweilt. Von einer sich anbahnenden Liebe zwischen den beiden Figuren ist noch nichts zu spüren. Die Gegensätze sind viel zu groß. Lediglich die Damen, die einen Kontrast zu Arabels Haltung bilden, verweisen auf die Faszination, die von dem christlichen Kämpfer aufgrund seines kriegerischen Potenzials ausgeht, welches im Verlauf der Geschichte noch an Bedeutung gewinnen soll.⁷⁷⁰ Damit eliminiert das Bild die bereits vorher angesprochene problematische Komponente der Liebesentwicklung, nämlich die erotische Anziehungskraft Arabels. Die Miniatur weicht damit eindeutig vom Text ab und unterdrückt eine Darstellung vom emotionalen Zustand der Figuren.⁷⁷¹ Die Liebesentstehung wird folgerichtig an einem späteren Zeitpunkt visualisiert. Ob dies der Fall ist und damit eine Entproblematisierung des frühzeitigen Interesses Arabels an Willehalm im Text vom Miniator bezweckt wird, was einer indirekten

mittelalterlichen Werke zu analysieren und die Vorstellungen zu eruieren, die das Werk beinhaltet. Die unterschiedlichen Dichtungen sind nur der Beweis einer Vielzahl vorherrschender Wirklichkeitsentwürfe, die nicht immer unter einen Hut gebracht werden können, die aber von kultureller und poetischer Vielfalt zeugen.

⁷⁶⁹ Vgl. zur Sündhaftigkeit im Prolog auch Höcke: 1996, S. 164 f.

⁷⁷⁰ Schließlich weist Arabel in der Diwan-Episode selbst darauf hin, dass Willehalm sie aufgrund der nun auf ihn zukommenden kriegerischen Auseinandersetzungen beschützen muss. Dass er sie beschützen kann, wird bereits während des Feldzugs Loys zu Runzeval klar. Auf diesen Umstand soll an entsprechender Stelle eindringlicher eingegangen werden.

⁷⁷¹ Lediglich der leicht gesenkte Kopf Willehalms könnte ein Hinweis auf die aufkeimenden Gefühle sein. Gleichzeitig könnte der geneigte Kopf auch seine Scham visualisieren. Die Tatsache, dass er schwere Ketten zu tragen hat, wie es auch der Text nahelegt, lässt sich am besten mit dem geneigten Kopf verbinden, da die Miniaturen bisher darauf abzielten die Stärken und weniger die Schwächen Willehalms hervorzuheben. Für die Figur der Arabel gilt, dass sie zwar im Vergleich zu den Damen eher offenherzig gekleidet ist, da ihr Mantel nicht den Oberkörper verhüllt. Doch dies scheint mehr ein Zeichen ihrer Sorglosigkeit und ihres Selbstbewusstseins als ein erotischer Aspekt zu sein.

Kritik an den Gründen der Liebesentstehung gleichkäme, wird sich erst im weiteren Verlauf der Bildinterpretation klären lassen.

Was die Temporalität des Bildes angeht, lässt sich die Miniatur mehr als eine Momentaufnahme bezeichnen, die keine grundlegenden zeitlichen Aspekte beinhaltet. Die nun folgende Miniatur schließt sich der vorliegenden Darstellung an, sodass ein Fortlauf der Handlung und damit ein zeitlicher Aspekt innerhalb der Bildseite und der Miniaturen gegeben ist. Der Anschluss an die Szenerie, in der Willehalm nun in den Kerker eingelassen wird, lässt auch eine genaue Einordnung der Miniatur zu: Im Text heißt es, dass nach der Rede Tybalds eine in Stein gegossene Kette, mit welcher Willehalm von den heidnischen Wärtern im Kerker gefesselt werden soll, fertiggestellt ist und er nun von ihnen abgeführt wird.⁷⁷² Die Bilddarstellung endet folglich an dieser Stelle und damit mit V. 59,11, während im Text Willehalm noch genügend Zeit bleibt, die Schönheit Arabels zu bewundern, die ihm die zukünftige Gefangenschaft versüßt.⁷⁷³ Damit ist der direkte bildliche Übergang zu der nun stattfindenden Einkerkung Willehalms geschaffen.⁷⁷⁴

4.1.6 fol. 13r Willehalm wird in den Kerker eingelassen (unten)

Im Zentrum des Bildes ist eine überdachte Treppe dargestellt, auf welcher drei heidnische Figuren mit einem Seil in der Hand stehen. Die Treppe wird von Holzbalken getragen, die senkrecht in die Erde gehen und deren Endpunkte nicht erkennbar sind, da sie in einem tiefen Loch verschwinden. Um die Treppe herum ist eine Mauer dargestellt. Allein der Treppenzugang ist freigehalten, um den Aufstieg zu ermöglichen. Innerhalb dieser Mauer ist der Kerker, in welchen Willehalm mittels eines Seils eingelassen wird. Das Gefängnis ist Bestandteil eines in die Erde eingelassenen hohen Turms, der von einer weiteren Mauer umschlossen wird. Willehalm trägt Hand- und Halsfesseln und befindet sich vor einer Öffnung,

⁷⁷² V. 59,11.

⁷⁷³ V. 59,12–59,16. Laut Höcke ist der Held bereits zu diesem Zeitpunkt im Kerker und „wird [...] keineswegs von Verzweiflung überwältigt, denn die angenehmen Gedanken an die Königin machen ihm die Haft leicht.“ Höcke: 1996, S. 189. Auch glaubt er, dass mit V. 59,8 (*A V. 61,8) Willehalm in den Kerker eingelassen wird. Dass ist nicht korrekt, er wäre sonst zweimal eingelassen worden. Denn in V. 59,17 (*A 61,17) heißt es *mit vrlaube er schiet, man fuort in hin/ zu dem kærker und sloz in in*. Daraus folgt, dass er nicht gedanklich bei der Königin ist, sondern dass diese noch anwesend ist. V. 59,12 (*A 61,12) beweist dies mit den Worten *mit blicken nam er dicke war/ Arabel so ez mohte sin*.

⁷⁷⁴ Die Einordnung der Miniatur lässt nochmals deutlich werden, welch schwieriges Unterfangen die textliche Zuordnung sein kann. Erst innerhalb der Interpretation erschließt sich der textliche Umfang, der in der Miniatur dargestellt ist. Das zeigt, dass die Einordnung auch ein Teil der Interpretation ist, denn das Bild unterscheidet sich in wichtigen Punkten vom Text.

die in den Turm führt. Er schaut über seine rechte Schulter und scheint Tybald und zwei weitere heidnische Männer anzusehen, die links im Bild am Fuße der Treppe stehen. Die rechts neben Tybald stehende Figur hält mit der rechten Hand ihr Schwert, blickt zu Tybald und zeigt mit dem Zeigefinger auf Willehalm. Die links leicht hinter Tybald stehende Figur blickt ebenfalls auf Tybald und zeigt mit einer erhobenen Hand in Richtung Willehalm. Tybald ist gekrönt dargestellt und trägt einen Umhang, den er mit seiner linken Hand aufhält. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand zeigt er auf Willehalm. Die Figuren stehen auf einem Felsboden, während um die Mauer herum Gräser und Blumen zu sehen sind. Hinter dem Turm und hinter den heidnischen Figuren sind Bäume abgebildet.

Die textuelle Einordnung der Miniatur ist an dieser Stelle eindeutig: [...] *man fuort in hin / zu dem kaerker vnd sloz in in* (V. 59,17 f.).⁷⁷⁵ Im folgenden Vers heißt es nur lapidar: *Willehalm gevangen nu hie lit* (V. 59,19), was nicht illustriert ist, denn letztlich wird nur dargestellt, wie Willehalm in den Kerker eingelassen wird. Erzählzeit und erzählte Zeit gehen konform und fallen auffällig kurz aus.

Die Verse sind im Wesentlichen also recht unergiebig. Doch gerade diese Miniatur sagt einiges über das Medium ‚Bilderreihe‘ aus, ist doch für den weiteren Verlauf der Bildgeschichte und ihrer Stringenz das Einkerkern Willehalms von größter Bedeutung, denn seine Verwahrung ist Teil der zukünftigen Begegnungen mit Arabel und schließlich Wegbereiter der Flucht. So erscheint es auch nur konsequent, dass die vorliegende Miniatureenseite – anders als die beiden ersten Bildseiten, die dem Text in gleichmäßigem Abstand folgen – nur zwei Seiten nach der vorherigen erfolgt. Das Erzählgerüst der Dichtung will gewahrt werden. Es wird Bündigkeit evoziert und durch die aufeinanderfolgenden Handlungsmomente der beiden Miniaturen auf dieser Bildseite eine zeitlich fortlaufende Handlung geschaffen. Eben dieser zeitliche Aspekt findet sich auch innerhalb der unteren Miniatur wieder und leitet die Zielgerade zum Wendepunkt der Geschichte, nämlich zur Begegnung mit den Witwen. Die Beinbewegungen der auf der Treppe stehenden und den Einlass ins Gefängnis umsetzenden Heiden evozieren Vergangenes und Zukünftiges, nämlich, dass Willehalm einst selbst die Treppe hinaufstieg und im Folgenden, obwohl sein Oberkörper gegenwärtig noch zu sehen ist, in der für ihn vorgesehenen Zelle verschwindet. In der Miniatur steckt damit ebenfalls der weitere Handlungsverlauf, nämlich die folgende siebenjährige Haft Willehalms, die erst mit dem

⁷⁷⁵ Schröder (1984, S. 199) ordnet die Miniatur fälschlicherweise den Versen 59,8–59,10 zu: „Die Darstellung gibt nicht genau das wieder, was in *R 59 (f. 14va) dazu berichtet wird: *nu was bereit ein chete sa,/ die man in einen stain vergos/ und in dem kercher um in sloz* (*R V. 59,8–10); sie kann sich jedoch nur auf diese Textstelle beziehen.“

Auftritt der königlichen Witwen eine kurze Unterbrechung findet.⁷⁷⁶ Das Gefängnis ist somit Ausgangspunkt für die Ausflüge Willehalms und erhält im Verlauf der Geschichte einen zusätzlichen symbolischen Wert, der bereits bei der ersten Begegnung angesprochen wird: Willehalm ist Minne-Gefangener Arabels.⁷⁷⁷

Die Darstellung des Gefängnisses hat aufgrund der vielfältigen, sich teilweise widersprechenden Umschreibungen im Text Anstoß gefunden. Bereits Rosenhagen sind die Inkongruenzen der Beschreibungen aufgefallen.⁷⁷⁸ Schröder versucht die Unstimmigkeiten mithilfe der Bilderhandschriften aufzulösen und lässt sich anscheinend von den Bildern, die häufig einen Gefängnisturm visualisieren, fehlleiten,⁷⁷⁹ sodass er vermutet, dass im Text „bei seiner Einkerkung vor sieben Jahren [...] von einer Art Gefängnisturm die Rede gewesen“ ist.⁷⁸⁰ Die von ihm zitierten Verse sprechen jedoch in keiner Weise von einem Gefängnisturm:

*der kærker stuont nah bi dem palas,
da der Markis inne lac.
ein clein vensterlin den tac
dar brahte, so man im des gunde. (V. 60,6–60,9)*

Von einem Turm wird also ganz klar nicht gesprochen. Diese Verse sind zu offen, als dass sie eine bestimmte Vorstellung von dem Gefängnis zuließen. Es bedarf somit einer näheren Untersuchung der Textstellen, die die Form des Kerkers thematisieren, um zu eruieren, um welche Art Gefängnis es sich im Text handelt, wie die Bilder mit den Informationen aus dem Text umgehen und ob damit eine bestimmte Interpretation verbunden ist. Denn wie die Untersuchung der vorangehenden Miniaturen beweisen, sind architektonische Details oft mit einer bestimmten Auslegung verbunden. Selbst der Text verbindet mit dem Gefängnis mehr als

⁷⁷⁶ Der Vers 60,28 (*A 62,28) *diz werte in daz ahte iar* scheint für Irritation zu sorgen. Höcke (1996, S. 190) erklärt, dass die Gefangenschaft „acht Jahre, so heißt es, währt“. Auch Urban (2007 a, S. 145) spricht von acht Jahren Gefangenschaft und verweist darauf, dass im Willehalm von nur sieben Jahren die Rede ist. Allerdings ist die korrekte Übersetzung, dass die Gefangenschaft in das achte Jahr übergang, was sieben volle Jahre Gefangenschaft für Willehalm bedeutet. Erst im achten Jahr darf er für kurze Zeit seinem Gefängnis entfliehen. Allein Schröder (1984, S. 173.) übersetzt die Verse richtig und spricht von sieben Jahren Gefangenschaft, bevor Arabel ihn aus dem Gefängnis bringen lässt.

⁷⁷⁷ Vgl. V. 58,4. Das Gefängnis im Werk Ulrichs ist damit mehr als ein Ort der Isolation und Strafe. Vgl. dazu auch Höcke: 1996, S. 188; zur symbolischen Deutung des Gefängnisses und zum Minnegefängnis in der *Arabel* siehe auch 2007 a, S. 142–154.

⁷⁷⁸ Rosenhagen: 1894, S. 420.

⁷⁷⁹ Vgl. auch die Miniaturen der Kasseler und der Berliner *Willehalm*-Handschriften.

⁷⁸⁰ Vgl. Schröder: 1984, S. 173. Siehe hierzu auch Kapitel 1.3, S. 48 dieser Arbeit.

eine materielle Performance im Raum. Eine symbolische Deutung des Kerkers im Bild erscheint nicht ganz abwegig.

In V. 87,4 wird das Gefängnis als *hol* bezeichnet, was durchaus mit der vorliegenden bildlichen Darstellung zu vereinbaren ist. Zum Bild eines unterirdischen Kerkers passt auch V. 101,15 f.: *der emeral wiste den Markis wider / vnd liez in zu tal. er fuor auch nider. / die keten er vaste vmme in sloz*. An späterer Stelle heißt es weiterhin: *Den Markis man zoch vz der prisvn* (V. 102,1). Auch hier wird also das Bild eines unterirdischen Kerkers bestätigt. Auch von einem Rad wird gesprochen, über das man Willehalm Speisen anreicht, was ebenfalls für einen tieferliegenden Kerker spricht, was aber anscheinend nicht dazu gedacht ist, den Gefangenen aus dem Kerker zu ziehen.⁷⁸¹ Ebenfalls ist von einem Fenster die Rede, über welches später Kleidung und Geschenke an Willehalm überreicht werden.⁷⁸² Auch an einem späteren Punkt wird von einem Fenster gesprochen.⁷⁸³

An anderer Stelle heißt es jedoch, dass Arabel befiehlt, den Kerker oben zu schließen und dass es noch einen weiteren Zugang zum Gefängnis gibt, der sich unten befindet.⁷⁸⁴ Die Beschreibung erweist sich in der Tat als widersprüchlich, denn sie passt nicht zu einem unterirdischen Kerker, aus welchem Willehalm mittels eines Seils herausgezogen werden muss. Ebenfalls entbehrt es jeglicher Logik, dass der Markgraf mit einem Seil niedergelassen wird und der Emerald ihn anschließend ankettet. Wie soll denn das vonstattengehen? Dafür müsste der Emerald sich selbst auch niederlassen. Und wofür das Ganze, wenn es doch weitere Zugänge gibt?

Die Vorwürfe sind also durchaus berechtigt. Doch haben die Maler tatsächlich deswegen Probleme mit der Umsetzung des Gefängnisses ins Bild gehabt, wie Schröder behauptet?⁷⁸⁵ Für die vorliegende Miniatur zumindest scheint die Problematik der gegensätzlichen Beschreibung inexistent. Sie stellt einen relativ niedrigen Gefängnisturm dar, der zwar in die Erde eingelassen und von Mauern umgeben ist, aber zugleich aufgrund der Beschaffenheit eines Turms in die Höhe ragt.⁷⁸⁶ Damit löst er das Problem, dass durch die Unstimmigkeiten entsteht, jedoch nur

⁷⁸¹ V. 97,20 ff.

⁷⁸² V. 60,12 ff.

⁷⁸³ Es heißt, man möge ihm durch das Fenster speisen geben. Vgl. V. 124,3 f.

⁷⁸⁴ V. 123,1 ff. Laut Schröder (1984, S. 185) passt diese Beschreibung „nicht zu der Vorstellung eines unterirdischen Verlieses mit Radaufzug“, sondern weist „vielmehr auf die frühere eines Gefängnisturms zurück.“ Zu einem unterirdischen Verlies würde die untere Tür allerdings immer noch passen. Aber auf einen Turm verweist die untere Tür dennoch nicht, höchstens auf ein zusätzliches überirdisches Gebäude.

⁷⁸⁵ Vgl. ebenda.

⁷⁸⁶ Anders dagegen Schröder (ebenda): „Ob der Raum unten oder über der Erde liegt, bleibt offen.“ Es ist ganz offensichtlich, dass der Kerker unterirdisch ist, da die Mauern, die um den Turm herum verlaufen und die Balken stützen, in die Erde eingelassen sind. Daneben müssten die heidnischen Figuren im Bild Willehalm wohl kaum an einem Seil hinablassen, wenn es sich nicht um einen unterirdischen Kerker handeln würde.

teilweise: Der Turm macht zwar eine untere Tür plausibel, aber die obere wäre durch die umgebende Mauer unnütz, da sie nicht ebenerdig wäre. Viel wichtiger ist jedoch, dass mit der Form des Gefängnisses eine bestimmte Sinnauslegung der Bildhandlung verbunden ist: Ein unterirdischer Kerker, in den nur wenig Tageslicht fällt, bringt die Isolation Willehalms und die Härte der Gefangenschaft sehr viel deutlicher zum Ausdruck. Vor allem wird hier erneut eine sinnbildliche Wertigkeit, die mit den symbolische Begriffen ‚oben‘ und ‚unten‘ erfasst werden kann, vermittelt. Die Einkerkung erweist sich als Tiefpunkt der Gefangennahme, welche sich analog dazu in einer tiefer gelegenen Verwahrungsanstalt manifestiert. Der Raum weist über sich hinaus auf den symbolischen Aspekt des Gefängnisses.

Überdies nutzt die Miniatur die Art der Einkerkung und des Gebäudes, um erneut die deutlich forcierten Schwerpunkte der vorherigen Miniaturen darzustellen: die Zurschaustellung der Kraft Willehalms und des hohen Wertes, den er als christlicher Gefangener besitzt. Willehalm wird mit äußerster Vorsicht und höchster Sorgfalt eingekerkert. Tybald selbst – wovon im Text keine Rede ist – wohnt dem Ereignis bei.⁷⁸⁷ Doch er ist nicht nur anwesend, er lenkt auch konsequent das Geschehen, indem er Anweisungen an das Wachpersonal gibt. Die erhobenen auf Willehalm gerichteten Zeigefinger Tybalds sowie der beiden Wächter und der Blick der links neben ihm stehenden Figur, der auf den König gerichtet ist, zeugen von einer Unterredung über den Gefangenen.⁷⁸⁸ Offensichtlich beraten sie sich über die Vorkehrungen, die getroffen werden müssen, um eine in der vorherigen Rede Tybalds bereits angedeuteten mögliche Flucht Willehalms, die verheerende Auswirkungen auf die heidnische Welt hätte, zu verhindern. Obwohl er sich nun fast in seinem Gefängnis befindet, werden die Schwerter der Wächter zum Zeichen der Gefahr, die der Held immer noch ausstrahlt, und der Wertigkeit seiner Gefangennahme.

Für eben diese virulenten Sicherheitsvorkehrungen spricht auch das Gefängnis selbst. Der Kerker ist so tief in die Erde eingelassen, dass ein Entrinnen unmöglich erscheint. Die Mauern sind zu hoch, der Kerker zu tief. Die Balken, auf denen die Treppe steht und deren Ende das Bild nicht zu erkennen gibt, verweisen auf die ausgeprägte Tiefe, in welcher sich der Turm befindet.

⁷⁸⁷ Möglicherweise verzichtet der Miniator auf eine Anwesenheit Arabels, um die Erinnerung an die Liebesentstehung Willehalms im Text und die Auswirkungen der Rede Tybalds auf sie auszuschalten.

⁷⁸⁸ Die Wächter sehen denen in der oberen Miniatur auffallend ähnlich, tragen aber nicht dieselbe Kleidung wie die oberen Figuren. Das könnte bedeuten, dass die Szenerie oben den eigentlichen Aufbruch in das Gefängnis in Szene setzt. Dagegen spricht einerseits, dass es sich im oberen Bild um sechs Begleiter und nicht nur um fünf handelt und dass eine präzise Ähnlichkeit der Figuren offensichtlich nicht erwünscht ist. Auch wenn dem so wäre, würde sich für die textliche Einordnung der Miniatur wenig ändern, da alle wichtigen bildlichen Details auf die vorangehenden Verse vor dem Aufbruch ins Gefängnis rekurrieren.

Letztlich ist festzuhalten, dass der Turm ein vom Text unabhängiges Bildmittel ist. Das erstaunt umso mehr, als dass auch weitere Bilderhandschriften ebenfalls auf die Darstellung eines Turms zurückgreifen.⁷⁸⁹ Ob jedoch der Turm „für die meisten Szenen malerisch ergiebiger als ein Schacht“⁷⁹⁰ ist und daher Eingang in die Miniaturen findet oder ob der Turm die widersprüchlichen Beschreibungen des Kerkers innerhalb der Dichtung korrigieren soll, lässt sich anhand des vorliegenden Bildes nicht in Gänze klären. Auch eine symbolische Auslegung des Turms ist anhand der vorliegenden Miniatur nicht zu beweisen. Vielleicht kann der folgende Handlungsabschnitt zur Lösung des Problems beitragen.

4.2 Begegnungen und Fluchtvorbereitung

4.2.1 fol. 19r Die drei königlichen Witwen wünschen Willehalm zu sehen (oben)

Links sitzt Arabel mit gespreizten Beinen auf einem überdachten Thron. Sie stützt sich mit ihrer linken Hand auf der Sitzfläche ab. Die rechte Hand liegt auf ihrem Schoß. Vor ihr stehen vier weibliche Figuren. Die Dame, die sich direkt vor Arabel befindet, ist schwarz. Sie schaut die Königin an und hält ihre Handfläche in die Höhe. Die weibliche Figur hinter der schwarzen Frau blickt ebenfalls zu ihr. Die Dritte sieht über ihre Schulter zu einer Figur, die hinter ihr steht. Beide haben ihre Handflächen erhoben. Hinter der Vierten ist ein Längsbalken dargestellt. Alle fünf weiblichen Figuren tragen eine Kopfbedeckung. Der Balken trennt diese Szene von der in der rechten Bildseite dargestellten Handlung, in welcher Arabel, die von zwei weiblichen Figuren ohne Kopfbedeckung begleitet wird, Tybald gegenübersteht. Sie blickt den König mit erhobenem Zeigefinger an. Tybald hält ein Zepter in seiner linken Hand und die rechte flache Hand in die Luft, die er gen Arabel richtet, während er sie ansieht.

Laut Schröder muss die Miniatur den Verspassagen 66 bis 78 zugeordnet werden. Kurz zuvor, in V. 65,4, betritt Tybald den Garten des Palastes, in welchem sich Arabel aufhält. Doch in Vers 66,1 heißt es, dass *hie was kuenginne mer*. An dieser Stelle beginnt die Passage, in welcher die drei verwitweten Königinnen vorgestellt und beschrieben werden, die zur Gesellschaft des heidnischen Götterfestes gehören und *durch clage zuo der hohzit* kamen, welches der heidnische Hofstaat zu dem Zeitpunkt zelebriert.⁷⁹¹ Auffällig ist jedoch die Einbindung der Bildseite gegenüber der fol. 18v. Während sich bisher die materielle Zuordnung

⁷⁸⁹ Vgl. die Miniaturen zum Gefängnis der Kasseler und der Berliner *Willehalm*-Handschriften.

⁷⁹⁰ Schröder: 1984, S. 185 f.

⁷⁹¹ V. 78,24 f.

der Bildseite nach der Thematik der oberen Miniatur richtete, offenbart diese eine andere Vorgehensweise: Der Buchbinder bindet die Seite gegenüber der Laisse 81 ein, in welcher erklärt wird, dass sich Tybald nun in den Garten begibt und Arabel ihn bittet, sich neben sie zu setzen, um ihm nun das Begehren der Königinnen zu überbringen. Er hält sich allerdings nicht an die Angaben des Textes. Die Übermittlung der Bitte der Witwen vollzieht sich im Bild anders als im Text weder sitzend noch in Anwesenheit der Damen, sondern innerhalb eines Zwiegesprächs zwischen Arabel und Tybald. Hebt die Zuweisung der Bildseite möglicherweise eine der im Bild stattfindenden Handlungen besonders hervor? Wenn dem so wäre, würde der Akzent entweder auf der Laisse 80 liegen, in welcher Arabel den drei Königinnen erklärt, dass Tybald darüber zu entscheiden hat, oder aber auf den Laisse 81 und 82, in welchen Arabel und die Königin von Tussangale ihn über den Wunsch, Willehalm zu sehen, informieren. Dem Buchbinder blieb jedoch keine andere Möglichkeit, da alle Bildseiten recto eingebunden werden. Die fol. 18r, die die Bitte der Königin von Tussangale und eine passende Bildlegende beinhalten, die lautet *Hie paten tybalden di vrowen / daz er willhalm liezze schowen*, bietet sich aus diesem Grund nicht an, sodass er zu der vorliegenden Einbindung gezwungen war. Er bevorzugte also die Buchseite, die der passenden Textstelle am nächsten ist. Eine bestimmte Interpretation lässt die räumliche Zuweisung der Bildseite damit nicht zu.

Das, was die Einbindung der Bildseite jedoch unwillkürlich bestätigt, ist, dass eine Zuordnung der Miniatur innerhalb der Beschreibung der Königinnen nicht geplant war. Das, was visualisiert wird, ist nicht die Ankunft der drei Königinnen oder die Beschreibung des Festes, das zelebriert wird. Die Beschreibung der Damen im Text fließt zwar ungewollt durch das Wissen des Lesers mit ins Bild ein, doch das, was zu sehen ist, ist Arabel, die auf einem Thron sitzt, während sich die drei Königinnen mit ihr im Gespräch befinden. Zu dieser Darstellung passen einerseits die Verse 71,4 f., die beschreiben, dass Arabels *gestuele was doch enbor, / daz man si ob in allen sach*, andererseits die Verse 79,12 ff., die erklären, dass die Königin von Tussangale Arabel gegenüber den Wunsch äußert, Willehalm, den Verursacher ihres Kummers, zu sehen. Auch wenn die Vierzahl der Damen im Bild irritiert, so stellen die drei zusammengerückten Figuren ganz offensichtlich die drei Königinnen dar, ist doch die eine Figur schwarz und damit das augenfällige Indiz, das für die königlichen Witwen spricht.⁷⁹² Die Vierte könnte eine weitere im Text namentlich genannte Königin darstellen, die dem Fest beiwohnt: *Des wunsches man hie war tet / an der kuenginne von Tangronet*.⁷⁹³ Es könnte sich also tatsächlich um die Königin von Tangronet handeln, auf die der Text jedoch nicht näher

⁷⁹² Vgl. V. 73,12 f.; vgl. auch Schröder: 1984, S. 200.

⁷⁹³ Vgl. V. 69,2 f.

eingeht und die deswegen im Verlauf der Witwen-Episode in Vergessenheit gerät.⁷⁹⁴ Die Bildszene ist damit weniger der Laisse 66 zuzuordnen als vielmehr V. 69,2 ff. Der Schwerpunkt der visuellen Handlung beginnt mit V. 79,12, der zugleich direkt an die an das Begehren der Witwen anknüpfende Antwort Arabels anschließt *ivch muoz des wern / min herre, der kuenic Tybalt* (V. 80,10 f.), und an das nun auf der rechten Bildseite folgenden Gespräch zwischen der Königin und dem König, der die Bitte Arabels im Text visualisiert, die lautet, er möge umsetzen, was die drei Königinnen verlangen. Die Rede der Königin endet mit V. 81,21. Hiernach spricht erneut die Königin von Tussangale mit Tybald, woraufhin er ihren Wunsch gewährt. Das Gespräch zwischen dem König und der Witwe wird jedoch nicht abgebildet. Daher kann die visuelle Handlung nur mit der Bitte Arabels und damit mit V. 81,21 enden.

Wie bereits in Kapitel 1.3 der vorliegenden Arbeit ausführlich beschrieben, hat die Witwen-Episode innerhalb der Sekundärliteratur großen Anklang gefunden, stellt sie doch aufgrund ihres Umfangs und ihrer losen Einbindung in den Gesamtzusammenhang einen Bruch dar, der für Irritation sorgt und aufgrund dessen besondere Aufmerksamkeit vom Rezipienten abverlangt. Die Passage beginnt, wie bereits erwähnt, mit dem Eintritt Tybalds in den Garten, in welchem sich Arabel und weitere Frauen befinden. Bevor der Erzähler auf die drei Witwen zu sprechen kommt, lobpreist er die Schönheit Arabels, die diejenige der Blumen übertrifft. Der damit aufgeworfene *locus amoenus* wird jedoch nicht weiter ausgestaltet, sondern leitet zur Beschreibung Arabels über.⁷⁹⁵ Sie trägt eine Krone, unter welcher ihr langes blondes lockiges Haar zu sehen ist.⁷⁹⁶ Doch der Erzähler unterbricht plötzlich seine Beschreibung. Was nun folgt, ist ein kurzer Ausblick auf die durch ihre physische Attraktivität verursachten Kriege, die im *Willehalm* Wolframs beschrieben werden und die die Schande der heidnischen Götter sowie des heidnischen Glaubens bekräftigen.⁷⁹⁷ Die religiöse Unterweisung wird völlig überraschend wieder aufgegeben, um auf weitere im Garten verweilende heidnische Frauen einzugehen, deren Gestalt sich ebenfalls durch besondere Schönheit auszeichnet.⁷⁹⁸ Dabei bildet das Farb- und Blumenmotiv der weißen Lilie und der roten Rose die Basis für die Beschreibung ihrer

⁷⁹⁴ Auch Höcke (1996, S. 194) geht kurz auf die Königin von Tangronet ein, „die jedoch keine bedeutende Rolle spielt und eher zu den ‚Statisten‘ gehört.“ Auch wenn diese Königin nur eine marginale Rolle spielt, da sie eine unter vielen Damen ist, die an diesem Fest teilnehmen, so beweist sie doch die genaue Textkenntnis des Miniators.

⁷⁹⁵ Vgl. V. 65,5 ff.

⁷⁹⁶ Vgl. V. 65,8 ff.

⁷⁹⁷ *ich wær aller sinne ein boc,
vnd woelt ich die nit prisē,
der schoene so vil hers kunde verweisen
zu valle der heiden spot
vnd zu schanden ir valschen got,
den si doch muoste hie eren.* (V. 65,12–65,17)

⁷⁹⁸ Vgl. auch Höcke: 1996, S. 194.

Physiognomie.⁷⁹⁹ Die unbestimmte Description der heidnischen Frauen kulminiert in der namentlichen Erwähnung der Königin von Kandulac, deren Anmut mittels eines Blumenmotivs gepriesen wird.⁸⁰⁰ Erneut folgt jedoch eine abrupte Unterbrechung der Schönheitsbeschreibung mittels eines weiteren Exkurses:

*Owe mir, wes noet ich mich,
daz ich die welt so prise,
vnd doch ir vræde dem yse
geliche zerget vnd sich endet.
ir sueze vil hertzen blendet.
si ist ein richer lugner.
ir sueze lot ist ze swer,
swer ir geheize volgen will.
ir lon ist ein katzen spil:
si zeigt vnd zucket
geliche als der den halm rucket
durch schimpf den ivngen katzen vor.
ir væude sliuzet des todes tor. (V. 67,4–67,16)*

Zu Recht erklärt Höcke, dass es sich hierbei um einen *vanitas*-Gedanken handelt, in welchem sich der Erzähler selbst zur Ordnung ruft und sich auf christliche Denkmuster besinnt, die die irdische Daseinsfreude im Sinne der christlichen Glaubenslehre negiert.⁸⁰¹ Tatsächlich handelt es sich bei der vorliegenden Redewendung um ein intertextuelles Zitat aus einem Sangspruch Bruder Wernhers, das ein Spiel mit Katzen durch das Hinhalten eines Halms und das schnelle Wegziehen desselben, während die Katze danach greift, zum Inhalt hat und einen Akt der Täuschung versinnbildlicht.⁸⁰² Höcke übersieht jedoch, dass der Erzähler nicht für die Allgemeinheit spricht und die christliche Gesellschaft miteinschließt, sondern explizit von *die welt* und damit die Welt der Heiden meint, die er trotz des Umstands, dass ihre Freude *des todes*

⁷⁹⁹ Vgl. V. 65,2; vgl. auch ebenda, S. 194. Zum gängigen Topos der Farben Weiß und Rot siehe auch Oster: 2014; zur symbolischen Bedeutung von Rot und Weiß im *Parzival* Wolframs siehe auch Bumke: 2001.

⁸⁰⁰ Vgl. V. 66,21.

⁸⁰¹ Vgl. Höcke: 1996, S. 195.

⁸⁰² Vgl. Bruder Wernher: Sangsprüche, S. 584 ff. Auch in dem Gedicht Bruder Wernhers geht es um die Nichtigkeit der Welt. Vgl. ebenda.

tor sliuzet, mit eindringlicher Bewunderung beschreibt. Es handelt sich offensichtlich nicht um eine christliche Unterweisung des Rezipienten, die die irdische Daseinsfreude allgemein beanstandet, wie Höcke behauptet, sondern um eine Zurechtweisung der heidnischen Gesellschaft und explizit dieser heidnischen Frauen, deren Schönheit unübertrefflich und zugleich dem Untergang geweiht ist. Der Erzähler ruft sich selbst zur Vernunft auf, da er sich von der leiblichen Attraktivität und der Freude der heidnischen Damen blenden lässt, die er so überschwänglich lobt. Die Schönheit dieser Frauen täuscht also nur darüber hinweg, dass sie letztendlich dem Irdischen verhaftet bleiben. Ein Leben nach dem Tod bleibt ihnen verwehrt. Sie verspielen ihren Anteil am Himmelsreich, indem sie dem falschen Glauben frönen. Zwar zerstört der Exkurs, wie bereits bei der Beschreibung Arabels, erneut die Stringenz der Episode, anders, als Höcke jedoch meint, ist dieser „Einschub unter inhaltlichen und logischen Gesichtspunkten“ unter diesen Umständen durchaus passend.⁸⁰³

Mit den Worten *dise rede lazen wir nu / vnd grifen der ebentuere zu* (V. 67,17 f.) richtet sich das Interesse des Erzählers wieder auf die Königin von Kandulac. Er berichtet von dem Tod ihres Ehemannes durch die Hand Willehalm und beschreibt ihr gekröntes Haupt und ihr Haar, das wie Arabels blond und gelockt ist, um im Anschluss daran auf die Königin von Belinar überzuleiten, die trotz ihres Kummers über den Verlust ihres Mannes Minnefreude ausstrahlt.⁸⁰⁴ Da die Königin von Belinar bei Arabel sitzt, nutzt der Erzähler die Gelegenheit, erneut auf ihre Schönheit einzugehen. Es folgt jedoch wieder keine genaue Beschreibung Arabels. Stattdessen vergleicht der Erzähler sie mit einer Blume, deren Glanz die Sonne lockt und deren Blüte angesichts der Freude des Sonnenlichts aufblüht.⁸⁰⁵ Mittels der Blumenmotivik beschreibt er auch den Mund Arabels, den die Minne rosenrot entzündet hat.⁸⁰⁶ Die Erwähnung ihres roten Mundes, der in der christlichen Welt seinesgleichen sucht, verführt den Erzähler dazu, von der zukünftigen Flucht und Liebe zu Willehalm zu berichten, die in die Schmach des Heidentums mündet.⁸⁰⁷ Erneut verweist er damit auf die Macht des Christentums und die Schande und Ohnmacht der heidnischen Götter, um anschließend zur eigentlichen Geschichte

⁸⁰³ „Somit ist festzustellen, daß der Einschub unter inhaltlichen und logischen Gesichtspunkten nicht paßt; er stört den Zusammenhang der Witwen-Episode.“ Höcke: 1996, S. 195.

⁸⁰⁴ Vgl. V. 68,18–69,18.

⁸⁰⁵ Vgl. V. 69,20 ff.

⁸⁰⁶ Vgl. V. 69,27 f.

⁸⁰⁷ Anders als Höcke (1996, S. 196) meint, ist der Mund nicht durch die Liebe zu Willehalm entzündet. Es findet sich keine Stelle, die diese Auslegung beweist. Höcke lässt sich sehr wahrscheinlich von der Vorausschau dazu verleiten. Doch selbst die Vorausschau bietet keinen Ansatz dazu, weist doch der Erzähler selbst darauf hin, dass er nicht weiß, *wan Kyburg dem Markis manheit kurk* (V. 70,2). Interessant ist jedoch, dass der Erzähler sie hier abermals mit ihrem christlichen Namen anspricht und damit erneut die religiöse Komponente der Liebe zwischen Willehalm und Arabel in Erinnerung ruft.

zurückzukehren, indem er nun das Haar und die Krone der Königin von Belinar näher beschreibt.

Auf die Königin von Belinar folgt die königliche Witwe von Tussangale. Bevor der Erzähler auf sie eingeht, beschreibt er zunächst den Tod ihres Mannes und den Ruhm, den er zu Lebzeiten als heidnischer Ritter erlangt hat.⁸⁰⁸ Der Tod des Königs von Tussangale erinnert dabei an den Tod von Tesereiz, von dem Wolfram im *Willehalm* berichtet. Laut Wolfram müsste das Feld, auf welchem er gestorben ist, Zucker tragen.⁸⁰⁹ In Ulrichs Werk wird das Feld, auf welchem der König von Tussangale fällt, von roten Rosen bedeckt. Dies entspricht dem Beweggrund des Königs, nämlich als Minne-Ritter für die Liebe zu kämpfen. Die Rosen sind dabei Zeichen der heidnischen Götter, die auf diese Art den Ritter beklagen.⁸¹⁰ Der König von Tussangale ist Minne-Ritter, wie es Tesereiz ist. Daher erstaunt es nicht, dass nun der Erzählvorgang durch einen Minne-Exkurs unterbrochen wird, in welchem der Erzähler die personifizierte Minne anklagt: *Saget an, Minne, wa wart ir do? / kan iwer minne sus bieten dro?* (V. 72,1 f.) Den König von Tussangale, dessen Verhalten als Ritter durchgehend positiv konnotiert ist, *valte vnminne durch minne haz* (V. 72,10).⁸¹¹ Allerdings erklärt der Erzähler zugleich, wie bereits im Prolog, dass der Minnende in der Verantwortung steht, sich in der Liebe angemessen zu verhalten⁸¹²:

*swer dich minnet ane sinne
Minne, den lerst du so minne,
vnd ist er nit vil wol gesinnet,
daz in div minne überminnet.* (V. 72,13–72,16).

Als Beispiel für übermäßige Minne dient ihm die Liebe Isenharts zu Belakane, der im Minnedienst den Tod findet, *zu Prezilian in dem foreht*.⁸¹³ Das literarische Zitat rekurriert

⁸⁰⁸ Vgl. V. 71,6 ff.

⁸⁰⁹ Vgl. *Willehalm* V. 88,2; siehe auch Höcke: 1996, S. 197; vgl. Urban: 2007 a, S. 77. Zu den verschiedenen Interpretationen des Todes Tesereiz vgl. Greenfield / Miklautsch: 1998, S. 85 f.

⁸¹⁰ Vgl. V. 71,22–71,29.

⁸¹¹ So heißt es weiter:

*aller Morlant des iach,
daz er wær ein bluome
an ritterlichem ruome,
swa man solte bezeigen daz.* (V. 72,6–72,9)

So verwundert es nicht, dass Blumen auf dem Schlachtfeld wachsen, wird er doch als Blume in ritterlichem Tun bezeichnet.

⁸¹² Vgl. V. 6,10 ff.; vgl. auch Strohschneider, 1991 a, S. 382.

⁸¹³ Vgl. V. 72,17–72,25.

jedoch nicht allein auf den *Parzival* Wolframs, es birgt auch die Erinnerung an den *Iwein* Hartmanns und an den *Titurel* Wolframs.⁸¹⁴ *Prezilian* ist nicht nur der Wald, in welchem Isenhart stirbt, sondern in welchem auch Schionatalandur – ebenfalls im Kontext des Minnedienstes – von Orilus getötet und von Sigune aufgrund einer überzogenen Ausführung seines Minnedienstes an ihr betrauert wird.⁸¹⁵ Durch die Verquickung der verschiedenen Literaturzitate, deren Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie die zerstörerische Liebe unterstreichen, untermauert Ulrich die falsche Minne: Schionatulanders stirbt im Minnedienst Sigunes, die ihm ihre Liebe verspricht, wenn er ihr das Brakenseil zurückbringt, das durch die Loslösung des Hundes abhandengekommen ist, damit sie die auf der Leine des Tieres abgebildete Geschichte lesen kann.⁸¹⁶ Die Königin von Tussangale wird also nicht nur mit Belakane verglichen, sondern auch mit Sigune, sodass das Minne-Verhältnis des Ehepaares unter der Folie des intertextuellen Verweises der Unrechtmäßigkeit überführt wird. Sigune wird durch den Tod ihres Geliebten zur Außenseiterin und steht am Rande der Gesellschaft. Dasselbe gilt für die drei Königinnen. Ihre Liebesbeziehungen scheitern jedoch – anders als das Verhältnis zwischen Schionatalandur und Sigune – aufgrund des falschen heidnischen Glaubens.⁸¹⁷

Doch auch diese zerstörerische Minne wird vom Erzähler relativiert: *so starker suezze wil ich wesen an* (V. 72,17), lauten seine einleitenden Worte. Dennoch ist die Konsequenz des Minne-Exkurses:

*Minne, swer dich minn, der minn dich sleht,
vnd wil erz an die kruemme ziehen,
den mac wol daz leben vliehen,
als din minne tet dicke schin.* (V. 72,22–72,25)

Das Beispiel der drei Witwen und ihrer gefallenen Männer zeigt also, dass derjenige, der nicht richtig liebt, dem Tode geweiht ist.⁸¹⁸

⁸¹⁴ Vgl. auch *Parzival* V. 16,4 ff.; vgl. auch *Iwein* V. 264.

⁸¹⁵ Einzig Strohschneider (1991 a, S. 382 f.) ist aufgefallen, dass der Wald auf Hartmanns *Iwein* hinweist und auf Schionatalandur, der in diesem Wald sein Lebensende findet. Diese Verschränkung ist für die Interpretation jedoch von größter Bedeutung ist, da sie die Problematik des falschen Minnedienstes sehr viel eindringlicher zum Ausdruck bringt.

⁸¹⁶ Damit rekurriert die Stelle nicht nur auf den *Parzival* und den *Iwein*, sondern erinnert ebenfalls an den *Titurel*, in welchem von den Hintergründen des Todes Schionatulanders berichtet wird. Vgl. *Titurel* V. 138 ff.

⁸¹⁷ Auch für Strohschneider (ebenda, S. 381 ff.) steht die Witwen-Episode für den falschen heidnischen Glauben im Kontext des Minnedienstes.

⁸¹⁸ Anders dagegen Höcke (1996, S. 198), für welchen nicht deutlich wird, „ob der Erzähler sagen möchte, daß auch König Tuzamanz der Minne auf falsche Weise dient“. Ganz klar zielt das Beispiel auf die Liebe zwischen

Nach diesem Exkurs folgt nun die Beschreibung der Königin von Tussangale, deren roter Mund sich aufgrund ihrer schwarzen Hautfarbe besonders hervortut.⁸¹⁹ Daneben hat sie einen wohlgeformten Leib, der dem Erzähler den Verstand raubt.⁸²⁰ Auch ihre Kleidung ist exzeptionell: *diu kuengin von Zazamanc / so wol wart gecleidet nie, / do si Gamuret enpfie* (V. 74,8 ff.). Erneut nimmt der Erzähler Bezug auf Belakane. Auf die Spitze treibt der Erzähler die Engführung der beiden Figuren, die sich durch ihr schwarzes Äußeres und durch die verlorene Liebe ähneln, durch die Gürtelschnalle, die die Königin von Tussangale trägt: *zwei bilde da warn, der ains geroetet: / mit minne lantze in liebe schoz, / sus lac ein ritter lebn bloz* (V. 75,8 ff.). Die Gürtelschnalle erinnert an die Wappen des Heeres von Isenhart, auf denen ebenfalls einen von einer Lanze durchbohrter Ritter zu erkennen ist.⁸²¹ Doch auch das Sigune-Schionatalandur-Motiv wird in der Gürtelschnalle erfasst: Wie die von Tussangale den Gürtel um ihre Taille trägt, so liegt der tote Schionatalandur in Sigunes Schoß. Auch in diesem Bild findet sich also der im Dienst der Minne gefallene Ritter wieder.⁸²² Der Erzähler lässt es nicht bei einem nebulösen Vergleich bewenden, sondern klärt selbst über die Bedeutung des Bildes auf: *man mac hie valsch vnd liebe spehen, / wer reinen wiben liebe trage* (V. 75,14 f.).⁸²³ Das Bild erfasst gleichsam die Liebe und das falsche Verhalten der Witwe, das sie wie ein Mahnmal an ihrem Körper trägt: „Mithilfe der Gürtelschnalle lässt sich die Vergangenheit erinnern und vergegenwärtigen.“⁸²⁴

Die Beschreibung der Königin endet wieder abrupt. Der Erzähler lobpreist nun die Frauen im Allgemeinen.⁸²⁵ Hierauf kommt der Erzähler wieder auf die Herrscherin zu sprechen – es werden ihre Haare, ihre Krone, ihre Ohren und ihr roter Mund, den niemand zu küssen wagt, beschrieben. Die Witwen-Episode klingt mit einem Verweis auf die weiteren Gäste des Festes aus.⁸²⁶

Angesichts der Beschreibung der Königin von Tussangale verwundert es nicht, dass ihre Rolle innerhalb der Passage kontrovers diskutiert wird. Tatsächlich scheint sie im Vordergrund

dem König und der Königin von Tussangale ab. Es wird eine Parallele zwischen Belakane und der von Tussangale hergestellt. Die schwarze Hautfarbe unterstreicht noch einmal die Ähnlichkeit der beiden Frauen. Auch Urban (2006, S. 94) ist der Meinung, dass der König und die Königin von Tussangale der *unmaze* verdächtigt werden.

⁸¹⁹ Vgl. V. 73,18 ff.

⁸²⁰ Vgl. V. 73,25 ff.

⁸²¹ Vgl. zur Fahne Isenharts auch Höcke: 1996, S. 200.

⁸²² Vgl. ebenda.

⁸²³ Auch Höcke verweist darauf, dass der Erzähler den Grund der Ekphrasis selbst erklärt. Umso erstaunlicher ist es, dass er keinen Zusammenhang zwischen dem Tod Isenharts, dem Tod des Königs von Tussangale und der falschen Minne erkennt.

⁸²⁴ Vgl. Urban: 2007 a, S. 244. Zur Gürtelschnalle siehe Urban: 2007 a, S. 243 f.

⁸²⁵ Vgl. 75,16–75,27.

⁸²⁶ Vgl. 75,28–77,19.

der Handlung zu stehen, wird sie doch am eindringlichsten beschrieben und ausgestaltet. Es lässt sich nicht abstreiten, dass sie durch eine exotische Sinnlichkeit gekennzeichnet ist, die der von Belakane ähnelt. Sie darauf zu reduzieren, wie es Ebenbauer, Mielke und Höcke tun, wird ihrer Figur jedoch nicht gerecht. Tatsächlich dient sie dem Zweck, ein Exempel zu statuieren, das die falsche Minne, nämlich die allein aufs irdische Dasein bezogene Liebe der Heiden, demonstriert.⁸²⁷ An ihr wird deutlich, dass die gescheiterten heidnischen Beziehungen eine Folge des falschen Glaubens sind. Die Königin von Tussangale steht stellvertretend für die beiden anderen Königinnen, die dasselbe Schicksal ereilt hat. Doch die destruktive Beziehung zwischen der Königin und dem König von Tussangale offenbart nicht allein das Manko der heidnischen Liebesverhältnisse, sondern wird auch derjenigen zwischen Willehalm und Arabel gegenübergestellt, mit dem Ergebnis, dass Letztere ein positives Widerspiel darstellt.⁸²⁸

Das, was besonders hervorsteht, ist der Umstand, dass die vom Rezipienten erwarteten *descriptions* der drei Königinnen ausbleiben. Mehr noch wird durch das Andeuten einer nun folgenden Beschreibung der Witwen die evozierte Vermutung des Lesers konterkariert, da die ständigen Brüche und Einschübe eine präzise Veranschaulichung der Frauen gezielt verhindern.⁸²⁹ Lechtermann verwendet hierfür den Begriff der „De-Evidentialisierung“.⁸³⁰ Diese Passage birgt dennoch mehr als eine De-Evidentialisierung. Diese aus dem Gesamtzusammenhang herausgerissene Sequenz dient nicht allein dazu, das beschriebene Bild der Königin von Tussangale oder auch das der anderen Königinnen aufzureiben und zu verweigern.⁸³¹

Wie Lechtermann bereits erkennt, wird die Passage eingeleitet durch den Eintritt Tybalds in den Garten, in einen nun anderen Raum, in dem die Königin Arabel und die drei heidnischen Königinnen verweilen, deren Männer im Kampf gegen Willehalm gefallen sind. Die Erwartung des Rezipienten, nämlich, dass nun eine Schilderung aus der Figurenperspektive Tybalds folgt, läuft ins Leere. Der Erzähler übernimmt die Schilderung des Bildes von den vier im Garten sitzenden Damen und führt seine eigene Perspektive vor Augen, während Tybalds Beweggrund, in den Garten einzutreten, der damit verbunden war, von Arabel *urlaub* zu nehmen, da er mit Terramer in den Krieg zieht, in Vergessenheit gerät.⁸³² Für Lechtermann ist das, was nun durch den Erzähler geschildert wird und anhand immer wieder unterbrochener *descriptions* zum

⁸²⁷ Vgl. Strohschneider: 1991 a, S. 154 f.; vgl. auch Kreft: 2014, S. 132.

⁸²⁸ Vgl. Urban: 2007 a, S. 106.; siehe hierzu auch Kapitel 1.3, S. 37 der vorliegenden Untersuchung.

⁸²⁹ Kreft (2014, S. 151) spricht dagegen von „einer detaillierten Beschreibung“ der drei Königinnen.

⁸³⁰ Siehe hierzu auch ebenda.

⁸³¹ Lechtermann: 2003, S. 268.

⁸³² Ebenda, S. 257.

Vorschein kommt, nicht ein Bild, das durch Sprache evoziert wird, „stattdessen tritt das Sprechen immer wieder selbst hervor“⁸³³ :

Der Text etabliert in diesem Moment der Bezugnahme von Sprache auf Sichtbarkeit eine Form der Intermedialität, die gerade nicht das eine in das andere zu überführen sucht, sondern beide gegeneinander ausdifferenziert, ihnen ihre Systemplätze zuweist und so zeigt, dass das Beschriebene, die Königin von Tussangale, nur zusammen mit ihrer Beschreibung zu haben ist. Gerade so, wie die Wahrnehmung Tybalds zur Überleitungsformel gerät, wird damit auch ein ‚Bild‘ der Königin von Tussangale verweigert und zwischen den ständigen Neueinsätzen aufgerieben.⁸³⁴

M. E. verrät jedoch insbesondere der Wechsel von Figurenperspektive hin zu einem beobachtenden Erzähler, der nicht allein Details der Physiognomie und der Kleidung der Damen beschreibt, sondern auch die Schilderungen durch Einschübe unterbricht, um über Frauenminne und die Vergänglichkeit der heidnischen Welt zu referieren und über die Minne zu klagen, welche Funktion diese aus dem Erzählzusammenhang herausgerissene Sequenz innerhalb des narrativen Kontextes besitzt.⁸³⁵

Tybald betritt einen „neuen Raum“⁸³⁶, einen anderen Raum. Einen Raum, der, wie Strohschneider erkannt hat, einen opaken, von Frauen beherrschten Raum darstellt, welcher autark zu sein scheint. Tybald tritt somit in eine für ihn zumindest in Teilen undurchsichtige und unbekannte Sphäre ein. Der Wechsel der Perspektive ist dem Umstand geschuldet, dass Tybald die Bedeutung der Szenerie, die sich vor ihm abspielt, nicht zu erkennen vermag. Es bedarf des Blicks und der Virtuosität des Erzählers, der über die Figuren und die Handlung hinweg die Szenerie begutachtet und interpretiert, um dem Leser die Relevanz des Wahrgenommenen näherzubringen und den Fokus des Rezipierenden auf das Wesentliche zu lenken.

Das Essentielle dieser Sequenz ist tatsächlich nicht eine *descriptio personae*, die der Tradition verhaftet bleibt. Hier findet keine detaillierte Schönheitsbeschreibung statt, die dem topischen Muster folgt, wie sie in der *personarum descriptio a corpore* zum Vorschein kommt. Zu Recht betont Lechtermann, dass es sich nicht um eine klassische Evidenz-Strategie handelt. Doch Ulrich verzichtet zugunsten eines „affektiven Erlebens“⁸³⁷ auf die rhetorische Tradition.

⁸³³ Lechtermann: 2003, S. 267.

⁸³⁴ Ebenda, S. 267 f.

⁸³⁵ Lechtermann (ebenda, S. 258 f.) bietet ein vereinfachtes Ablauf-Schema der Textsequenz.

⁸³⁶ Ebenda, S. 256.

⁸³⁷ Der Begriff des „affektiven Erlebens“ ist angelehnt an Starkeys Begriff „des affektiven Sehens“, unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Punkt von ihm: Das Erleben beinhaltet das Moment der individuellen Wahrnehmung, der aktiven Teilhabe an einem Geschehen und das Sich-Verlieren in Raum und Zeit.

Der Verzicht auf die Ordnung und Linearität der traditionellen *descriptio* basiert nicht darauf, dass er das traditionelle Schema etwa nicht beherrscht.⁸³⁸ Dies geschieht zugunsten der Darstellung eines emotionalen Chaos, welches anhand ständiger Brüche und Neuansätze zum Ausdruck kommt.

Der Blick des Erzählers ist ein umherschweifender. Zwischen roten Mündern, prachtvollen Kronen, schmalen Taillen und immer wieder eingeschobenen Exkursen oszillierend, greift er die Schönheit und Güte der Frauen auf, um sich anschließend auf ein Neues, zwischen den Königinnen hin- und herpendelnd, den Schönheitsattributen der Damen zuzuwenden. Hier manifestiert sich die Perspektive des Erzählers, der sich im Anblick der anmutigen Königinnen verliert und dessen Irritation sowie dessen innerer Erregungszustand in einem unkontrollierten, desorientierten Schauen enden.⁸³⁹ Anhand des Erlebens des von ihm affektiv wahrgenommenen Bildes gibt er mehr preis als allein das Bild von vier prachtvoll gekleideten, schönen Königinnen, die in einem Garten sitzen. Er selbst stilisiert sich zum Opfer der Wirkungen dieses Bildes und kann so „zum Vorbild der Erregung, zum Überträger von Affekten für den Rezipienten werden“⁸⁴⁰. Eine Strategie, die Lechtermann bei der Beschreibung Alizes in Wolframs von Eschenbach *Willehalm* feststellt und als affektive Wirkungen, als Nebenwirkungen bezeichnet, die eigentlich an die Vis-à-vis-Situation gekoppelt sind.⁸⁴¹ Ulrich wendet dieselbe Technik an, um dem Rezipienten ein wahrgenommenes Bild sprachlich näherzubringen, das kein rein visuelles ist, sondern vornehmlich eine emotionalisierte Wahrnehmung darstellt. Eine emotionalisierte Wahrnehmung, die nicht allein die erotische Ausstrahlung der attraktiven Königinnen evoziert, sondern zugleich mehr von der psychischen Verfassung der Figuren offenbart.

Wie Lechtermann bereits erklärt, sind deiktische Signale wie Ortsadverbien ein Mittel der Evidenzerzeugung, die gleichzeitig den Eindruck einer gesteigerten Gegenwärtigkeit vermitteln.⁸⁴² Der hyperbolische Gebrauch dergleichen in diesem markanten Erzählabschnitt lässt sich kaum ignorieren. Bezeichnenderweise ist die Verwendung der Ortsadverbien sowohl in der Fassung *A als auch in der Fassung *R, die ansonsten durchaus größere Unterschiede zur Fassung *A aufweist, ähnlich hoch.⁸⁴³ Es scheint fast so, als wolle der Redaktor der Fassung *R auf die Ballung der deiktischen Signale nicht verzichten.

⁸³⁸ Die folgende Schönheitsbeschreibung Arabels während der Taufzeremonie weist keinerlei Diskontinuität auf. Hier beweist Ulrich seine Souveränität im Umgang mit dem traditionellen Schema der *descriptio*.

⁸³⁹ Lechtermann: 2003, S. 111.

⁸⁴⁰ Ebenda.

⁸⁴¹ Ebenda, S. 93–111.

⁸⁴² Ebenda, S. 268.

⁸⁴³ Siehe hierzu auch Lechtermann: 2009, S. 269 f.

Die Fülle der verwendeten Ortsadverbien geht konform mit der Beschreibung der Königinnen und unterstreicht das chaotische Bild, das der Erzähler wahrnimmt. Die Affekte, die an dieser Stelle zum Ausdruck gebracht werden, hängen jedoch zugleich mit der emotionalen Verfassung der Damen zusammen, die ihre Geliebten im Kampf gegen die Heiden verloren haben und nunmehr aufgrund ihrer Trauer und Verzweiflung den Wunsch hegen, den Mann zu sehen, der dies verschuldet hat. Immer wieder unterbricht der Erzähler die Beschreibung der Königinnen, um von der Pein aufgrund des Todes ihrer Ehemänner zu berichten und über die Liebe zu klagen, deren unergründliche Wege ihn an der Minne zweifeln lassen. Immer wieder klagt er die Liebe an, um letztlich selbst am Mysterium derselben zu verzweifeln. Die Verwirrung des Erzählers, deren Anlass die unerträgliche Trauer der Königinnen ist, wird durch den ständigen Wechsel der Ortsadverbien nur unterstützt. Hier verrät die emotionale Verwirrung und die Perspektivlosigkeit des Erzählers mehr über die affektive Stimmungslage der Figuren, die er beobachtet. Die Raumadverbien, die wahllos und unsystematisch eingesetzt werden⁸⁴⁴, komplettieren das Bild einer konfusen und verworrenen Frauengemeinschaft, die sich durch den Anblick des Auslösers ihrer Qualen, Willehalm, eine Linderung ihrer Schmerzen erhofft.

Was der Erzähler skizzenhaft beschreibt, dient mit Sicherheit, wie Lechtermann erklärt, „der Auffaltung im Zusammenhang von Zeit und Erzählung.“⁸⁴⁵ Dennoch spielt an dieser Stelle Sichtbarkeit eine nicht unwesentliche Rolle. Anhand dieses Terrains, das durch Tybalds Eintritt in den Garten erschaffen wird, wird ein Raum sichtbar, der sich durch zeitliche und räumliche Unordnung, durch Chaos auszeichnet und der von Orientierungslosigkeit beherrscht wird.⁸⁴⁶ In ihm wird die Linearität von zeitlichen Abläufen übergangen. Zeitlichkeit stellt hier nur einen relativen Begriff dar. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft scheinen sich in diesem vom Erzähler beherrschten Raum zu treffen, der durch die geballte Dynamik aller Zeitformen gekennzeichnet ist. In diesem Raum, der letztlich vom Erzähler neu geschaffen wird und der nur peripher durch den Eintritt Tybalds bestimmt wird, finden die verschiedenen zeitlichen Abläufe zueinander und werden in der rudimentären Beschreibung der Königinnen sichtbar. Eine geordnete, lineare *descriptio personae* von Kopf bis Fuß stünde der Desorientierung der jetzigen Lebenssituation und der affektiven Lage der Königinnen entgegen. Daher darf auch keine *descriptio* im klassischen Sinne folgen. Was nunmehr als sprachliches Bild übrigbleibt,

⁸⁴⁴ Lechtermann (ebenda, S. 269) verweist darauf, dass es zu viel wäre „wollte man behaupten, dass diese im mittelhochdeutschen Erzählen schon durch ihre metrische Kürze recht flexibel eingesetzten Partikel sich hier, für den Moment der Beschreibung der Königinnen, zu einem völlig konsequent verfolgten System ausdifferenzierten [...]“. Ein System ist weder erkennbar noch gewollt.

⁸⁴⁵ Ebenda, S. 270.

⁸⁴⁶ Lechtermann geht kurz in einem Verweis auf die Desorientierung ein. Sie verbindet dies jedoch nicht mit der Geschichte der Königinnen.

ist die sehr unspezifische Schönheit und die prachtvolle Kleidung der drei Königinnen, deren bruchstückhafte Beschreibung zum Zeichen ihrer inneren Zerrissenheit und Verzweiflung wird. Das Chaos, das durch die Beschreibung des Erzählers zutage tritt, deutet auf die nur sehr lose Einbettung der Frauen in das soziale Gefüge der Heiden hin, die durch den Verlust ihrer geliebten Gatten desorientiert sind und nach Halt suchen.⁸⁴⁷ Sie sind Fremde innerhalb ihrer vormals vertrauten Welt, in einer Welt, die aufgrund des falschen Glaubens selbst falsch ist. Aus diesem Grund betont der Erzähler später, dass die Königin von Belinar und Arabel Cousinen sind, ohne dass sie davon wissen. Dies weist auf eine Störung der Verwandtschaftsverhältnisse hin, welche die heidnische Gesellschaft insgesamt beeinflusst.⁸⁴⁸ Und genau in diesem vom Erzähler eröffneten Raum ist kein Platz für eine Schönheitsbeschreibung.⁸⁴⁹ Die leibliche Zusammenkunft der Königinnen geht mit ihrer Entkörperung im Raum einher, die Rückschlüsse auf die sinnliche Verfasstheit der Damen zulässt. Es fehlt die Basis für eine räumliche Verkörperung, eine Hypostase, was auf der mangelnden Situierung der Königinnen basiert. Sie haben keinen Platz mehr in dieser Gesellschaft und bringen das Gleichgewicht der heidnischen Glaubensgemeinschaft zum Wanken. Und dies gilt ebenfalls für Arabel. Deutliches Zeichen hierfür ist die zukünftige Flucht, auf die der Erzähler hinweist, und die spätere detaillierte Schönheitsbeschreibung der Königin während der Taufszene, also zu einem Zeitpunkt, an dem sie ihren Platz in der Welt als Christin antritt. „Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.“⁸⁵⁰ Aus dieser Perspektive heraus erscheinen auch die Interpretationen von Strohschneider plausibel: Die heidnische Minne muss erfolglos bleiben.⁸⁵¹ Oder wie Urban es formuliert: Die beschriebene heidnische Erotik stellt ein Widerspiel zur späteren Taufe Arabels dar, in der das erotische Potenzial im christlichen Gewand gebändigt erscheint.⁸⁵²

⁸⁴⁷ Das ist ja auch letzten Endes der Grund, warum sie am Hof Arabels verweilen. Man möchte ihnen die schwere Zeit, die sich durchleben, erleichtern.

⁸⁴⁸ V. 93,12.

⁸⁴⁹ Die eigentlich enthüllende Seite der *descriptions* wird zur verhüllenden.

⁸⁵⁰ Hallet / Neumann: 2009, S. 11.

⁸⁵¹ Vgl. Strohschneider: 1991 a, S. 175. Auch Behrs Interpretation (1989, S. 137 f), nämlich, dass die Liebe der Heiden *unminne* ist, da sie „zum kollektiven Gemeinschaftsgefühl der *vröide* nichts beizutragen vermag“ erscheint aus diesem Kontext heraus logisch, auch wenn sich dies aus der Stelle, die er zur Untermauerung seiner These verwendet, eine derartige Auslegung nicht ohne Weiteres ergibt. Anders dagegen Höcke: 1996, S. 198.

⁸⁵² Die Integrierbarkeit Arabels basiert damit nicht auf ihrer äußeren Erscheinung, welche ein Gegenbild zur Königin von Tussangale darstellt, sondern auf ihrer losen Einbindung innerhalb der heidnischen Gesellschaft und deren falschen Glauben. Die Tussangale könnte damit ebenfalls eingegliedert werden, würde sie sich taufen lassen. Ein weiteres Indiz hierfür ist, dass mit der Flucht Arabels weitere Heiden flüchten, die sich ebenfalls zum christlichen Glauben bekennen. Die Wahrscheinlichkeit, dass jemand mit einer dunklen Hautfarbe dabei ist, ist

Der Raum, der hier durch den Erzähler geschaffen wird, ist nicht der Ort, den Tybald betritt. Dieser Raum würde durch eine Figurenperspektive nicht die gleichen Parameter erhalten. Tybalds Leiden, nämlich die mangelnde Beherrschung dieses Raums, mündet in seine Machtlosigkeit, die Szenerie adäquat beschreiben zu können. Erst durch den Blick des Erzählers erfolgt eine Funktionalisierung und Semantisierung des Raums, wohingegen für den Herrscher das Wesentliche unsichtbar bleibt. Das ist mit ein Grund dafür, dass er zweimal in den Garten eintritt. Einmal, um auf der *histoire*-Ebene den eigentlichen Fortgang der Geschichte vorzubereiten, nämlich, dass er *urlaub* von seiner Frau Arabel nehmen wird und dass er nunmehr bereit ist, mit Terramer in den Krieg zu ziehen. Dies wiederum bringt die logische Konsequenz mit sich, dass Arabel zukünftig genügend Freiraum erhält, um mit dem Gefangenen in Kontakt zu treten. Des Weiteren macht der erste Eintritt Tybalds auf den Wechsel der Lokation aufmerksam, nämlich auf den Garten als Ort.⁸⁵³ Ein zweites Mal lässt der Erzähler ihn eintreten, um diese Digression, in der er als Erzähler unmittelbar hervortrat, zu beenden und die Handlung voranzutreiben: Der König erfüllt im Folgenden den Wunsch der Witwen, den Mann zu sehen, der ihren Kummer hervorgerufen hat.

Es stellt sich nun die Frage, was Sichtbarkeit überhaupt bedeutet. Wenn Visualität allein auf *descriptions* oder ekphrastische Darstellungen, auf ein detailreiches Sehen beschränkt ist, dann wäre an dieser Stelle der Begriff ‚Sichtbarkeit‘ deplatziert. Verbindet man jedoch ‚Sichtbarkeit‘ mit dem Modus des Zeigens, so ist das, was in dieser Sequenz sichtbar wird, eben gezeigt wird, das Unsichtbare⁸⁵⁴, das Nicht-Sagbare, welches mittels eines Schauraums zum Ausdruck gebracht wird, mittels eines abstrakten Bildes, das Chaos zum Vorschein bringt.⁸⁵⁵ Der affektive Status der Figuren wird durch den oszillierenden Blick des Erzählers im Raum, durch die Anordnung und Beschreibung von Körpern sowie durch Ausblendung evident. Das Zeigen und Wahrnehmen von räumlichen Relationen und damit die Raumwahrnehmung ist jedoch auch immer mit dem Sehen verknüpft. Distanz und Nähe, Ordnung und Unordnung sowie

groß, scheint aber kein Widerstand zu sein. So heißt es auch, dass *alhie saz ein michel schar, suemliche sal, die andern clar* (V. 78,1 f.). Die weiße Hautfarbe Arabels entspricht nur dem gängigen Schönheitsideal der Zeit.

⁸⁵³ Zur Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Raum‘ und ‚Ort‘ siehe Seite Kapitel 1.1, S. 6 dieser Untersuchung.

⁸⁵⁴ Schürmann macht auf die Tatsache aufmerksam, dass das Sehen ein performativer Akt ist und dem Sehen bereits das Unsichtbare innewohnt, „indem jeder Schvollzug eine singuläre Konstellation von Sehen und Nicht-Sehen ist.“ Siehe hierzu Schürmann, Eva: 2008, S. 24.

⁸⁵⁵ Zum Begriff der ‚Zeigehandlung‘ oder des ‚Darstellungsverhältnisses‘ siehe Kapitel 1.1, S. 11 der vorliegenden Arbeit. Der Begriff ‚Zeigen‘ wird, wie Lambert moniert, „oft ganz simpel als ein Synonym für ‚sichtbar machen‘ verwendet“. (Wiesing 2010, S. 17) Der Ausdruck ‚Zeigen‘ ist mit Sicherheit einer der Begriffe, die durch Unbestimmtheit gekennzeichnet sind. Auch an dieser Stelle findet er in diesem einfachen Sinne seine Verwendung. Das schließt nicht aus, dass ‚Zeigen‘ ein größeres und durchaus komplexes Bedeutungsspektrum besitzt. In dieser Verwendung ist jedoch bedeutsam, dass das Zeigen, Sehen und Erkennen in einem näheren Konnex stehen. Zu den verschiedenen Praktiken und Facetten des Begriffs siehe van den Berg / Gumbrecht: 2010.

Bewegungen im Raum, die sich in diesem Fall im umherschweifenden Blick des Erzählers manifestieren, werden sehend wahrgenommen und begriffen. Relationen und Verhältnisse sind nur eine Facette von vielen Raumdispositiven, die ohne das Sehen undenkbar wären.

Verortung im Raum ist an dieser Stelle nicht mit dem Begriff der *descriptio* oder über den Begriff der Raumbeschreibung zu erfassen. Dieser Raum entsteht durch Bewegung und durch Lagerung von Körpern. Sichtbarkeit ist nicht auf Schönheitsbeschreibungen oder Landschaftsbeschreibungen angewiesen. Vielmehr ist Sichtbarkeit an den Raum gebunden, der Wissen zugänglich macht. Durch die abstrakte Anordnung von Formen, Körpern und Farben entstehen Räume und Orte, die durch eine erweiterte Form der Anschaulichkeit geprägt sind. Ulrichs Witwen-Episode zeichnet sich nicht durch rein gegenständliches Beschreiben aus. Das Bild, das der Erzähler kreiert, kann als verbales Pendant zur figurativen Abstraktion der bildenden Kunst verstanden werden.

Die Beschreibung der Witwen bildet somit einen nicht unwesentlichen Schwerpunkt innerhalb der Dichtung, indem sie unter den vorhergenannten Mitteln die Symbiose von falscher Minne und falschem Glauben vergegenwärtigen, die todbringend und eine Gefahr für die Gesellschaft ist.⁸⁵⁶

Doch wie geht die Miniatur mit dieser stark emotionalen und intransparenten Passage um? Und wie geht der Miniator mit den bildlichen Mitteln des Textes um? Die visuellen Andeutungen des Textes scheinen keinen Eingang ins Bild gefunden zu haben. Besonders auffällig ist das Fehlen der Kronen. Ebenso fehlen die meisten textlichen Angaben zur Kleidung und zur Physiognomie der Königinnen. Die Outfits der Königinnen bleiben in der Miniatur unberücksichtigt. Einzig Arabels pelzbesetztes Kleid sticht hervor. Vor allem die im Text aufgezählten erotischen Merkmale sind nicht vorhanden. So werden weder die roten Münder noch die besonders schön geformten Körper zum Gegenstand der Bildhandlung. Einzig die schwarze Hautfarbe der Königin von Tussangale findet Eingang ins Bild. Doch auch die ekphrastische Darstellung der Gürtelschnalle, deren Umsetzung ihrer Visualität naheliegen würde und die einen Zusammenhang zwischen der Beschreibung der Witwen und ihrer Darstellung innerhalb der Miniatur herstellen könnte, fehlt, da die Königin von Tussangale im Bild ihren Mantel vor ihre Taille zusammenhält. Es fehlen also gerade die besonders bildhaften Beschreibungen aus dem Text. Die visuellen Elemente des Textes scheinen für die Illustrierung

⁸⁵⁶ Anders dagegen Strohschneider: 1991 a, S. 156. Für ihn thematisiert die Passage den „tödlichen Ausgang falscher *minne*“. Dieser dient jedoch in erster Linie „die Aristie des Helden in diesem Roman“ zu vollziehen. (ebenda)

nicht ausschlaggebend zu sein. Vielmehr umgeht die Miniatur diese anschaulichen und erotischen Komponenten.

Das, was jedoch im Bild zu sehen ist, sind die Unruhe und Anspannung der vier Damen, die Arabel um ein Treffen mit dem Gefangenen bitten. Drei der vier Königinnen stehen wild gestikulierend vor ihr. Während die Königin von Tussangale zu Arabel spricht und dabei ihre flache Hand erhebt und die Witwe hinter ihr gespannt zusieht, wendet sich die weibliche Figur hinter den beiden um und spricht gestikulierend zur vierten Dame, die ebenfalls ihre Hand erhebt und somit ebenfalls sprechend dargestellt ist. Es herrscht ein wirres Durcheinander von gleichzeitig und ungeordnet miteinander sprechenden Figuren. Die konfuse psychische Verfassung der Königinnen im Bild ähnelt der im Text aufgezeigten emotionalen Darstellung. Das Bild nimmt also explizit die im Text erzählte chaotische und aufgewühlte Situation, in welcher sich die Königinnen befinden, auf. Doch sie wird mit vollkommen anderen Mitteln zum Ausdruck gebracht.

Arabel bildet einen Gegenpol zu dem stark emotionalen Gebaren der Königinnen: Sie sitzt breitbeinig, ihre Hand gelassen auf der Sitzfläche ihres Throns stützend und ruhig zuhörend über dem Geschehen. Sie verharrt, wie im Bild zuvor, in einer souveränen Haltung. Und obwohl die drei Königinnen im Zentrum der linken Bildhandlung stehen, da sie für den Fortgang der Handlung unersetzlich sind, wird sie nicht nur allein aufgrund ihres Throns, durch den sie über den weiteren Figuren sitzt, und der Überdachung desselben besonders in den Fokus gerückt, sondern auch weil sie innerhalb der Miniatur als einzige Figur zweimal in Erscheinung tritt. Sie ist sowohl in der linken als auch in der rechten Bildhandlung zu sehen. Die Zweiteilung des Bildes ist also nicht nur besonders auffällig und interessant, weil sie bisher nicht vorgekommen ist,⁸⁵⁷ sondern weil sie der Figur der Arabel einen größeren Handlungsspielraum gibt: Der Balken trennt die beiden Darstellungen nicht deutlich voneinander, sondern erzwingt lediglich eine Aufteilung der beiden Szenerien. Er erstreckt sich lediglich von dem oberen Querrahmen der Miniatur bis zum Rasen, zieht sich aber nicht ganz bis zum unteren Balken durch, sondern bleibt hinter dem Gras stehen. Die Figuren der linken und rechten Bildhandlungen befinden sich deswegen auf derselben Rasenfläche. Ein klarer Bruch zwischen den Szenen ist also nicht anvisiert. Die beiden Bildhandlungen erweisen sich als dennoch miteinander verbunden. Die Figur der Arabel ist der Mittelpunkt der zwei Szenerien und Sujet der Handlung.

⁸⁵⁷ Zwar gab es bereits den Fall, dass Bilder zwei Phasen innerhalb einer Handlung visualisieren, aber bisher noch nicht durch einen Balken klar voneinander getrennten. Vgl. fol. 19r (oben).

Doch die räumliche Einteilung der Miniatur in zwei miteinander verbundene, aber dennoch voneinander getrennte Handlungen vermag mehr, als allein die Figur der Arabel zu exponieren. Sie steigert aufgrund der nacheinander stattfindenden Bildszenen das narrative Potenzial und zugleich das Erzähltempo: Die unscharfe Abgrenzung und der kleinere und dadurch auf ein Minimum an Bildmitteln beschränkte Bildraum führen dazu, dass die Geschwindigkeit der Erfassung der Bildhandlung durch den Betrachter erhöht wird. Anders als in der Dichtung beschleunigt die räumliche Einteilung die bildliche Erzählzeit und unterläuft die in der Textpassage expositionelle Beschreibung und Rolle der Witwen. Die vier Damen fungieren zwar als Auslöser, verlieren jedoch gegenüber dem Text stark an Bedeutung. Die vierte weibliche Bildfigur trägt mehr dazu bei, von den weiteren abzulenken, als dass sie einen Mehrwert hinsichtlich der Ausgestaltung der Szenerie bietet. Die vier Königinnen werden durch die schnelle Überleitung auf die rechte Bildseite zur Nebensache und verlieren unmittelbar an Sinnesstärke. Die Handlung steuert direkt auf den Höhepunkt zu, nämlich auf die Unterredung Tybalds und Arabels, in welcher die Herrscherin in Begleitung von zwei weiblichen Figuren mit ihrem Gatten über den Wunsch der vier Witwen spricht. Die Hofdamen sind dabei nicht nur Staffage. Sie dienen dazu, Arabel in den Mittelpunkt der Handlung zu rücken, die aufgrund der beiden Figuren, die hinter ihr stehen, und der Position König Tybalds, der sich ihr gegenüber befindet, ins Zentrum gestellt und zur Hauptfigur der Szenerie erhoben wird. Daneben sind die weiblichen Figuren überproportional im Bild vertreten. Tybald ist dagegen allein. Er rückt angesichts der Überzahl der Damen in den Hintergrund, obwohl sein Herrschaftsinsignium, nämlich das Zepter, ihn visuell zum eigentlichen Oberhaupt erkürt. Dennoch ist der Bildort, an dem das Treffen stattfindet, eindeutig der Herrschaftsbereich Arabels. In der visuellen Darstellung ist sie Tybald keineswegs unterlegen. So ist es nur konsequent, dass sie auch in dieser Miniatur eine ebenbürtige Partnerin ist: Der erhobene Zeigefinger Arabels, den sie auf Tybald richtet, scheint auf den Vers *du solt ez tuon* zu rekurrieren. Damit wird ihre im Text folgende Bitte, die Tybald ob seines Status erst gewähren muss, übergangen.⁸⁵⁸ Im Bild stehen sich zwei gleichberechtigte Partner gegenüber. Arabels und Tybalds Unterhaltung erfolgt auf Augenhöhe. Es stellt sich der Eindruck ein, als würde *Tybaldes gebot* (V. 82,24) weniger zählen als Arabels. Und so tritt auch *der kuenginne ger* (V.

⁸⁵⁸ Dass der erhobene Zeigefinger eine Mahnung darstellt, beweist fol. 13r. Diese Miniatur unterstützt, dass es sich bei dem erhobenen Zeigefinger um eine mahnende Geste handelt, denn schließlich beschränkt sich die Gestik der redenden Witwen allein auf die erhobene flache Hand. Ein erhobener Zeigefinger gegenüber Arabel wäre wahrscheinlich auch unangemessen.

82,25) in den Hintergrund, während Arabels Stärke und Macht in den Vordergrund rückt, sind doch die Witwen bei der Unterredung der beiden Herrscher im Bild gar nicht anwesend.

Resümierend lässt sich sagen, dass die fehlende Anbindung der Miniatur an die passende Textstelle beweist, dass die Illustration die Passage zu umgehen versucht. Die Illustrationen der umfangreichen Verse der Witwen-Episode wären mit Sicherheit ein schwieriges Unterfangen gewesen, doch durch eine Einbindung der Seite gegenüber der fol. 12v und dem Versabschnitt 66 wäre ohne Mehraufwand ein Zusammenhang zwischen der Beschreibung und der Miniatur hergestellt worden. So ist unter anderem in der Wiener Handschrift 2670 die visuelle Darstellung 8 in fol. 13rb über dem Versabschnitt 66 eingefügt und damit in direkter Nähe zur Textpassage, sodass Bild und Text korrelieren.⁸⁵⁹ Eine visuelle Auseinandersetzung mit der erotisch angehauchten und schwierigen Witwen-Episode wird in im Wolfenbütteler Codex vermieden. Das Hauptaugenmerk liegt dagegen auf Arabel, deren Darstellung im Bild nicht mit der im Text übereinstimmt. So übergeht die Bilderfolge auch weitere wesentliche Punkte des Textes, die die Annäherung zwischen Arabel und Willehalm beinhalten, nämlich die besondere Zuwendung, die er durch sie während seiner Haft genießt. Sie finden keinen Eingang in die visuellen Darstellungen. Arabel verschwendet im Bild während der siebenjährigen Haft Willehalms keinen Gedanken an den Gefangenen. Den Auslöser für eine intensivere Beschäftigung mit dem Häftling bildet erst das Erscheinen der königlichen Witwen. Indirekt suggeriert das Bild dadurch eindringlicher als der Text, dass die Beziehung zwischen Tybald und Arabel intakt ist. Auch der Wunsch der Königinnen wird – anders als im Text – unter vier Augen besprochen. Die Herrschenden bleiben während des Akts der Machtausübung unter sich. Sie harmonieren. Dennoch ist die Beziehung Arabels zu Tybald nicht durch Liebe geprägt. Im Bild empfängt sie ihn, nicht wie im Text, *minneclich* (V. 81,6). Die Miniatur verzichtet auf eine affektive Beziehungsdarstellung des Herrscherpaares. So kongruiert die Illustration mit dem bisherigen Bildkonzept, das emotionsbasierte Punkte des Textes übergeht und eine dominante und starke Figur der Arabel zeichnet, die Tybald eine ebenbürtige Partnerin ist.

Doch auch die rechte Bildhandlung, deren Bildraum kleiner ist als der linke, ruft nicht zum Verweilen auf. Durch die geringere Anzahl der Personen und das Fehlen weiterer Bildgegenstände wird das Erzähltempo erneut beschleunigt. Die rechte Bildhandlung steuert damit noch sehr viel deutlicher auf das eigentliche Ziel der Bildseite zu, nämlich auf die Begegnung mit Willehalm, die in der unteren Miniatur illustriert wird und im Folgenden untersucht werden soll.

⁸⁵⁹ Vgl. die Wiener *Willehalm*-Handschrift 2670. Die Kasseler Handschrift umgeht, wie die Wolfenbütteler, durch die Einbindung der in den Text eingefügten Miniatur neben der Laise 78 die Episode.

4.2.2 fol. 19r Willehalm wird aus dem Gefängnis geholt und vor Tybald, Arabel und die drei Witwen gebracht (unten)

Auf einer langen Bank sitzen von links nach rechts Arabel, Tybald und die drei Königinnen. Das Heerscherpaar thront unter einem Dach. Sie sehen sich an. Arabel zeigt mit erhobenem Zeigefinger auf die rechte Bildseite. Ihren linken Arm stützt sie auf ihrer Hüfte ab. Tybald hält ein Zepter in der rechten Hand. Er hält seine linke Hand von seinem Körper weg. Die Handfläche zeigt auf die rechte Bildseite. Die links neben Tybald sitzende schwarze Königin richtet ihre Hand auf Willehalm, der sich in Begleitung von sechs teilweise bewaffneten Wächtern auf dem Weg zu ihnen befindet. Ganz rechts im Bild ist ein hoher Turm zu sehen. Willehalm hat eine Fessel um den Hals und wird von zwei heidnischen Figuren festgehalten. Er trägt einen Bart. Der Unterkörper der schwarzen Königin ist noch gen Tybald und Arabel gerichtet, während sich ihr Oberkörper und ihr Gesicht in die entgegengesetzte Richtung wenden. Die in der Mitte sitzende weibliche Figur schaut über ihre Schulter auf die schwarze Königin und zeigt ebenfalls mit ihrem Zeigefinger in Richtung Willehalm. Ihr gesamter Körper dreht sich auf die rechte Bildseite. Die dritte Königin verschränkt ihre Arme auf dem Schoß und blickt Willehalm an. Ihre Beine zeigen dagegen in die andere Richtung.

Die untere Miniatur knüpft direkt an die obere an. Nach der Unterredung Arabels und Tybalds findet der Wunsch der Königinnen Gehör, und Willehalm wird aus seinem Verlies vor die drei Königinnen, Tybald und Arabel gebracht. Die untere Miniatur ist somit den Versen 82,24 bis 82,31 zuzuordnen:⁸⁶⁰

*nach Tybaldes gebot man gie,
vnd nach der kuenginne ger,
und prachten den Margrauen her,
da dise kuenginne sazen.
ich wæn, ir selber gar vergazen
Di suezen vnd sahen dar:⁸⁶¹
langen bart vnd reides har
nam man an dem helde war. (V. 82,24–82,31)*

⁸⁶⁰ Vgl. auch Schröder: 1983, S. 200 f.

⁸⁶¹ Laut Schröder (ebenda, S. 119) beginnt der erste Buchstabe des Vers 82,29 mit einem Großbuchstaben. Der Blick in die Handschrift verrät allerdings, dass das ‚d‘ zwar etwas größer ausfällt, aber dennoch keinen Großbuchstaben darstellt. Des Weiteren müsste es nicht „Di suezen“, sondern „die suezen“ heißen. Dennoch verwende ich an dieser Stelle der besseren Überprüfung wegen die Angabe Schröders.

Das Bild übernimmt die Darstellung Willehalms im Text: Er tritt nach der langjährigen Gefangenschaft mit langem lockigem Haar und Bart vor die Damen. Unterdessen sind die drei Königinnen in der Miniatur vom Anblick des Helden erschüttert. Ihre Aufmerksamkeit scheinen sie bis kurz vor seiner Ankunft dem königlichen Ehepaar gewidmet zu haben. Darauf verweist ihre Körperhaltung: Die Beine der Königin von Tussangale zeigen noch nach rechts auf Tybald und Arabel, während sie ihren Oberkörper bereits gen Willehalm richtet. Die Witwe, die ganz außen auf der Bank sitzt, verhält sich ähnlich. Es wird also genau der Moment dargestellt, in welchem der Markgraf von den Königinnen wahrgenommen wird.

Obwohl sich die drei Königinnen im Zentrum der Miniatur befinden, werden vor allem Arabel und Tybald, die unter einem Baldachin sitzen, visuell hervorgehoben. Die nach links gerichteten Beine der Damen lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters ebenfalls auf das Herrscherpaar. Die Aufregung der drei Königinnen wird von Tybald und Arabel jedoch nicht geteilt. Sie sprechen völlig unbeeindruckt von der Situation miteinander und würdigen den Häftling – anders als die drei Damen – keines Blickes. Wie bereits in der oberen Miniatur und auf fol. 13r bildet Arabel einen Gegenpol zu den weiblichen Figuren im Bild, deren Verhalten zu einem Vergleich mit ihr provoziert. Die Darstellung der drei Königinnen beeinflusst die Charakterisierung der Figur der Arabel: Als Herrscherin ist sie emotional unbeteiligt.

Die visuelle Darstellung stellt damit lediglich einen Moment dar. Einen Zeitpunkt, in welchem Arabel erneut als von Willehalm unbeeindruckt gekennzeichnet ist. Die Miniatur verweist jedoch auf Momente, die in der Vergangenheit liegen. Der im Bild vorhandene Turm wird zum Zeichen der siebenjährigen Gefangenschaft Willehalms. Er deutet rückwirkend auf den Weg hin, den der Markgraf und seine Begleiter zurückgelegt haben, um zu den drei Königinnen zu gelangen. Zukünftiges bleibt dagegen unberücksichtigt: Im Bild existiert keine Sitzmöglichkeit für Willehalm, die, wie im Text, auf das nun folgende Gespräch zwischen Willehalm, den Königinnen, Tybald und Arabel hinweisen könnte. Die Miniatur eliminiert konsequent die in der Dichtung beschriebene Unterredung.

Die visuelle Darstellung spart also nicht nur die Beschreibung der königlichen Witwen aus, sondern auch die eigentliche Begegnung mit ihnen und das daraus resultierende Gespräch. Dass es auch anders geht und dies nicht dem Medium ‚Bild‘ geschuldet ist, zeigen die Wiener und die Kasseler *Willehalm*-Handschriften. Die dazugehörige Miniatur der Wiener Handschrift visualisiert den gefesselten Willehalm, der Tybald, Arabel und den drei Königinnen gegenüber sitzt. Tybald ist mit erhobenem Zeigefinger und damit sprechend dargestellt. Die Miniatur rekurriert also auf die einleitende Frage Tybalds in der Dichtung, die das Gespräch

zwischen den zwei Parteien eröffnet. Die dieser Textpassage entsprechende Miniatur der Kasseler Handschrift ähnelt der visuellen Darstellung im Wiener Codex. Auch hier sitzt der Markgraf Tybald, Arabel und den drei Königinnen gegenüber. Allerdings ist es in der Wiener Handschrift Willehalm, der durch eine Redegeste gekennzeichnet ist, während Tybald seine rechte Hand auf seine Brust hält. Es scheint so, als würde das Bild auf die Drohung Willehalms im Text rekurrieren, in welcher er erklärt, dass er bereit wäre, gegen tausende Ritter zu kämpfen. Passend hierzu ist die Miniatur direkt über dem Vers eingelassen, der diese Drohung beinhaltet. Die Handschriften weisen zwar verschiedene Schwerpunkte auf, doch beide visualisieren – anders als der Wolfenbütteler Codex – das Gespräch selbst. Die Sequenz auszulassen stellt also eine bewusst vorgenommene Selektion dar. So wird im Bild auch die Erinnerung an Arabels Zuneigung zu dem Helden, die der Erzähler während des Gesprächs erwähnt, gekappt. Die Miniatur visualisiert allein den Zeitpunkt, in welchem zwischen Willehalm und Arabel ein unübersehbarer physischer Abstand besteht. Die Herrscherin sitzt von dem Gefangenen am weitesten entfernt. Im Bildraum und der relationalen Zuordnung der Figuren zueinander wird die gegenwärtige affektive Verfassung Arabels gegenüber dem Gefangenen deutlich: Im Raum manifestiert sich die emotionale Distanz der Herrscherin zum Markgrafen. Der Bildaufbau trägt dazu bei, Bedeutungen zu generieren. So wird auch in dieser Miniatur von einer Annäherung der beiden Figuren, wie sie im Text stattfindet, Abstand genommen und das Konzept einer Herrscherin gewahrt, das keinerlei Anzeichen für aufkommende Gefühle aufweist.

Was die Miniatur jedoch unabhängig vom Text unterstreicht, ist vielmehr die intensive Bindung zwischen Arabel und Tybald. Nichts einmal die Anwesenheit des Gefangenen scheint sie von ihrer Unterhaltung abbringen zu können. Vollkommen unbeirrt richten sie ihre Aufmerksamkeit auf das zwischen ihnen stattfindende Gespräch. Die Kommunikation zwischen den Ehepartnern ist ideal. Doch auch in diesem Bild sitzt Tybald der Königin von Tussangale räumlich näher als Arabel.⁸⁶² Die Lücke zwischen ihnen wird zum Zeichen einer emotional distanzierten Beziehung, die in erster Linie auf Fragen der Herrschaft basiert. Sie sind das Herrscherpaar, das stets nüchtern im Gespräch dargestellt ist und das sich in Herrschaftsbelangen einig ist.⁸⁶³

Doch durch die Eliminierung des auf die Begegnung mit den drei Königinnen folgenden Gesprächs im Bild geht auch ein wichtiger Part des Textes verloren, welchem die angezweifelte religiöse Dimension innewohnt, die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu manch

⁸⁶² Vgl. fol. 13r; vgl. auch fol. 13r (oben).

⁸⁶³ Vgl. ebenda.

kontroverser Diskussion geführt hat. In der Dichtung übernimmt die Führung des Gesprächs König Tybald. Er beginnt mit einer Frage an Willehalm, die lautet, *ob leides pin in iht twuenge* (V. 83,12). Willehalm antwortet, dass er sich momentan in einer schwachen Position befindet, er sich aber dennoch zutraut, tausenden Rittern im Kampf entgegenzutreten.⁸⁶⁴ Die selbstbewusste Rede erschreckt manchen heidnischen Helden. Arabel ist jedoch beeindruckt. Auch Tybald, der nun erneut zu ihm spricht, weiß um seine *werdekeit*, die er ihm vollkommen unverhohlen zugesteht. Dies gilt auch für die Königin von Tussangale, die ihm, obwohl er ihren Ehemann getötet hat, ob seiner Würde und Kraft nahelegt, zum heidnischen Glauben überzutreten. Damit schafft der Text eine Überleitung zu einem religiösen Dialog, der sowohl Willehalms Glaubensstärke als auch seine *werdekeit* thematisiert. Willehalm entschuldigt sich für seine Tat, die aus Notwehr geschehen ist. Letztendlich gibt er jedoch den heidnischen Göttern die Schuld, da sie dem König nicht behilflich waren:

*Han ich iv daran misseboten,
daz wizzet iwern valschen goten.
wa was der helfe, do er mich an reit?
ich gebot noch nie sicherheit
vnder helm, daz weiz der ware got!
bin ich nu der heiden spot,
als er will, daz hat ein ende.
min lip begienc nie missewende:
han ich der vinde mich erwert,
daz hat vor tode mich ernert,
vnd tæte noch, koem er darzuo. (V. 85,1–85,11)*

Er verweist also nicht allein auf die Unfähigkeit der heidnischen Götter, sondern auch zugleich auf den wahren Gott, der ihm beisteht und für den er ganz offensichtlich in den Krieg gezogen ist. Die Schlachten zwischen Heiden und Christen sind Glaubenskämpfe. Und Willehalm kämpft auf der Seite der Christen und damit für den christlichen Gott.

Doch der wahre Gott hat ihn nicht allein vor dem Tod bewahrt. Käme es zu einem erneuten Kampf oder sogar zu seinem Ableben, würde er ihn wieder retten. Die Aussage ist also doppeldeutig, da sie auf die Auferstehung der Christen nach dem Tod anspielt. Willehalm hat

⁸⁶⁴ Vgl. V. 83,14–83,19. Interessant ist, dass Willehalm arabisch spricht, welches er während der Gefangenschaft gelernt hat. Siehe hierzu auch Urban: 2007 a, S. 146.

aufgrund seines richtigen Glaubens einen Anteil am Himmelsreich. Seine Aussage entlarvt zugleich den Tod der Heiden als ewig.⁸⁶⁵ Eine Auferstehung bleibt ihnen im Gegensatz zu den Christen vorenthalten.

Willehalm geht nun auch auf die weiteren Könige ein, die er im Kampf besiegte. Seine Mannheit und Stärke machen einen derart großen Eindruck auf die Königin von Tussangale, dass sie ohne Scheu vor allen umstehenden Zuhörern antwortet: *‘mich riwet, sult ir verderben hie. / der goete kraft niemen verlie’* (V. 85,29 f.).⁸⁶⁶ Die Antwort Willehalms folgt prompt: *‘der goete helfe ie smæhe was’* (V. 86,2). Derart aufgebracht, kann ihn allein der *sueze schin* (V. 86,4) Arabels, die vor ihm sitzt und die ihn lieblich ansieht, erfreuen. So spricht er weiter zur Königin von Tussangale und erklärt ihr, dass niemandem sein Leid zu Herzen gehe, doch das ihm Gottes Hilfe sicher sei.⁸⁶⁷ König Tybald ist, im Gegensatz zu der Königin von Tussangale, gar nicht erfreut über die Rede Willehalms, der nun im Anschluss erneut auf die Belanglosigkeit der heidnischen Götter rekurriert: *‘wie wert ir danne so alt? hat iwer got den gewalt?’* (V. 86,30). Die Witwen-Episode endet nun mit dem erneuten Hinweis, dass König Tybald die Rede Willehalm missfällt und dass die Schiffe für seine Abreise und die der drei Königinnen bereitstehen, während Willehalm wieder in sein unterirdisches Verlies gebracht wird.⁸⁶⁸

Urban ist recht zu geben, wenn sie erklärt, dass die Funktion der Passage sich nicht darin erschöpft, „vor allem einen Präzedenzfall für weitere Zusammentreffen zu schaffen“, wie es Schröder vermutet, sondern in dem Kontext der Konstruktion einer Heldenidentität erneut die Möglichkeit, „Willehalms *werdekeit* mittels einer sozial hochstehenden Dame, zugleich Opfer seiner Übermacht im Kampf, zu bestätigen.“⁸⁶⁹ Doch diese Passage zielt nicht allein darauf, die *werdekeit* Willehalms erneut zu untermalen. Die Witwen-Episode stellt eine religiöse Unterweisung Willehalms dar, die ganz klar darauf abzielt, den falschen Glauben der Heiden zu enttarnen, dessen Opfer nicht allein die gefallenen Könige sind, sondern auch die drei Witwen und die gesamte heidnische Gesellschaft, der die schützende Hand Gottes fehlt. Und sie endet mit den fragenden Worten Willehalms, wie es den Heiden möglich ist, ohne Gottes Hilfe am Leben zu bleiben. Das Überleben ist somit vor allem an Gott geknüpft. Dies gilt

⁸⁶⁵ Diese Aussage, die für die Glaubensstärke Willehalms steht und ebenso für seine ritterlichen Taten, hat in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Passage keinen Anklang gefunden.

⁸⁶⁶ Urban (2007 a, S. 127) geht davon aus, dass Königin Arabel diese Worte spricht: „Arabel fällt *ane scham* (*A 86,28) aus ihrer Rolle.“ Tatsächlich ist es aber die von Tussangale, die diese Aussage macht. Schließlich richtete sich die Rede Willehalms auch an sie. Ebenso kam der Vorschlag einer Bekehrung Willehalms von ihr. So ist es nur konsequent, dass sie erneut, auf die Kraft der heidnischen Götter anspielt. Ebenso konsequent ist die Verneinung Willehalms, die darauffolgt.

⁸⁶⁷ Vgl. V. 86,25 ff.

⁸⁶⁸ Vgl. V. 87,1 ff.

⁸⁶⁹ Urban: 2007 a, S. 126. Zur „Unauflöslichkeit von *minne* und Religion“ siehe auch Strohschneider: 1991 a; S. 152.

ebenso für den Markgrafen, der aus dem Segen Gottes die Kraft schöpft, sich gegen so viele starke Gegner zu behaupten. Seine *werdekeit* bleibt Gott verpflichtet. Sein Glaube macht ihn siegreich. Das Gegenbeispiel bilden die gefallenen heidnischen Helden, deren Ehre trotz ihrer tödlichen Niederlage unantastbar ist. Ihre Götter konnten sie nicht schützen, sodass letztlich die gesamte Heidenschaft die Schlacht verliert und durch die verlorene Minne die heidnische Gesellschaft in Gefahr gebracht wird. Insofern ist die falsche Liebe eine potenzielle Bedrohung für die Gesellschaft, da sie ihr zuwiderhandelt.

Die langsam aufkeimende Liebe Arabels zu Willehalm ist deshalb nicht allein an Willehalms ritterlichem Preis festzumachen, sondern vor allem an seinem festen Glauben, dem nicht einmal die langjährige Isolation etwas anhaben kann und der an Gottes lenkende Kraft gebunden ist, wie es bereits der Prolog beschreibt.⁸⁷⁰ Das verwahrloste Äußere Willehalms kontrastiert mit seiner selbstbewussten Haltung, die auf dem Glauben an das Christentum basiert. So gewinnt die christliche Religion nochmals an Kraft und Glaubwürdigkeit. Diese Sichtweise steht im Gegensatz zu „einem zusammenhanglosen Nebeneinander von Minne und Religion“.⁸⁷¹ Sie widersetzt sich auch „einem bewusst kalkulierten Bruch mit dem Erzählmuster der Vorlage“.⁸⁷² Auch im *Willehalm* Wolframs ist die Zusammenführung von irdischer und göttlicher Liebe eng und unabdinglich.⁸⁷³ Minne und Glaube können nur zusammen gedacht werden. Dabei geht es Ulrich um den rechten Glauben und die rechte Minne. Ebenso wie der richtige Glaube zur richtigen Minne führt, führt der falsche Glaube zur falschen Minne. So sind die Heiden trotz ihrer ritterlich rühmlichen Taten letztlich dem Tode geweiht, da sie allein dem Irdischen verhaftet und zu einer geistigen Liebe, wie sie Gott spendet, nicht imstande sind. Willehalms *werdekeit* ist also mehr als nur Prahlerei und Restitution des Helden.⁸⁷⁴ Die gesamte Witwen-Episode hat sich als besonders knifflige Passage erwiesen, die nicht nur eine Begegnung mit dem Helden ermöglicht, sondern auch die wesentlichen Punkte der Dichtung auf einen Nenner

⁸⁷⁰ Strohschneider (1991 a, S. 149) spricht dagegen von einer schlagartigen Liebe, die von Anbeginn vorhanden ist.

⁸⁷¹ Höcke: 1996, S. 203.

⁸⁷² Urban: 2007 a, S. 265.

⁸⁷³ Im *Willehalm* Wolframs stört sich niemand daran, dass Gyburg die *werdekeit* Willehalms als Angelpunkt der irdisch leiblichen Liebe thematisiert:

Durh des hoehsten gotes hulde,

ein teil ouch durh den markis

der bejaget hat so manegen pris. (Wh. V. 310,18–310,20)

⁸⁷⁴ Schröder (1989, S. 225) attestiert Willehalm „Selbstbelobigung“ und „Prahleri“. In der Tat mag Selbstlob keine Tugend sein. An sich ist das jedoch nebensächlich, weil Willehalms ritterliche Taten immer Zeichen des göttlichen Heilsplans und der Gottesfurcht Willehalms sind. Zu anderen Etappen der Restitution des Helden vgl. Strohschneider: 1991 a, S. 144 ff.

bringt, nämlich die rechte Minne und den rechten Glauben.⁸⁷⁵ So kann der langwierige Prozess der Liebesentstehung zwischen Willehalm und Arabel und die Verknüpfung zwischen Minne, *werdekeit* und christlichem Glauben langsam ausgestaltet und festgemacht werden.⁸⁷⁶

Diese doch sehr schwierige und oftmals lose wirkende Verknüpfung von Minne und Glaube und die frühe Zuneigung Arabels zum Helden mögen der Grund sein, warum die Miniaturen alles daran tun, die aufkeimende Liebe zu übergehen und zu einem späteren Zeitpunkt zu thematisieren. So bleibt Arabel von der *werdekeit* Willehalm im Bild unbeeindruckt.

Doch auf eine Darstellung der Stärke Willehalms wollen die Miniaturen nicht verzichten. So ist Willehalm auch nach der siebenjährigen Haft immer noch ein potenzieller Gefahrenherd für die Heiden, sodass er von sechs teilweise bewaffneten Heiden begleitet werden muss. Im Text heißt es: *man hete wol ein dribog / geswært mit banden, div er truoc* (V. 83,4 f.). Eine Metapher, die die besondere Schwere der Fesseln vor Augen führt und die im Bild durch die Halsfessel dargestellt wird, die dem Betrachter bereits durch fol. 13r bekannt ist. Doch in der vorliegenden Miniatur neigt er – anders als auf fol. 13 r – nicht den Kopf. Trotz der Halsfessel und der langen Haft zeugt seine gerade und stolze Körperhaltung von seiner mentalen und physischen Stärke. Der Held erscheint gewandelt.

Doch kann die Miniatur zur Klärung des Problems hinsichtlich der Darstellung des Gefängnisses beitragen? Die Miniatur stellt ganz deutlich einen Turm ohne umgebendes Mauerwerk dar, das ein unterirdisches Verlies vermuten lässt, was dazu führt, dass sich dieses Gefängnis von der Darstellung der Haftanlage auf fol. 13r unterscheidet. Im Text wird Willehalm aus dem Gefängnis geholt, ohne dass die Art des Kerkers thematisiert wird. Bei seiner Rückkehr ins Verlies heißt es jedoch, dass er ins *loch* gebracht wird und damit in sein unterirdisches Gefängnis. In der Tat bietet es sich an, einen Turm darzustellen, da er aufgrund seiner Höhe besser ersichtlich ist. Das Gefängnis auf fol. 13r scheint die optimale Lösung zu sein. Doch warum verzichtet der Miniator hier auf die umgebende Mauer? Möglicherweise ist das dem Umstand geschuldet, dass sich aufgrund der verschiedenen Miniaturen auch verschiedene Darstellungen finden. So unterscheiden sich auch Kleidung und Figuren stark voneinander. Anscheinend legt der Miniator jedoch großen Wert auf den Turm, schließlich hätte er auch darauf verzichten können, wie die visuelle Darstellung der Wiener Handschrift

⁸⁷⁵ Selbst Schröder (1989, S. 221), der *Arabel-Gegner par excellence*, kann sich zu einer positiven Aussage bewegen, wenn es um die Witwen-Episode geht.

⁸⁷⁶ Urban (2007 a, S. 127) geht ebenso von einem langwierigen Prozess der Liebesentstehung aus, in welchem das langsam aufkeimende Interesse zur offenen Liebesbekundung wird. Anders dagegen Höcke (1989, S. 6) und Schröder (1996, S. 253), die beide davon sprechen, dass sich Arabel auch in Willehalm verliebt hätte, wenn er nicht Christ wäre, und dies vor allem an der ersten Begegnung festmachen. Willehalms gesamter Status und sein ritterliches Tun basieren auf der christlichen Religion. Wenn er nicht Christ wäre, wäre er nicht Willehalm.

2670 beweist, in welcher das Gefängnis gar nicht erst visualisiert wird. So scheint im vorliegenden Fall mit dem Turm eine bestimmte Darstellungsintention verbunden zu sein. Während das unterirdische Verlies als Metapher für den Tiefpunkt des Helden steht, geht der Turm in die Höhe und ist damit eher positiv konnotiert. So muss er ja auch aus seinem Verlies nach oben gezogen worden sein, um vor die Königinnen zu treten. Und in der Tat ist das nur der Anfang für weitere Begegnungen mit Arabel, die ein positives Ende für Willehalm finden und in die Freiheit münden. Der Turm visualisiert den langsamen Wandel des Gefangenen, der nach seiner langjährigen Haft wieder aus seinem unterirdischen Verlies ans Tageslicht geholt wird. Und tatsächlich hat bereits eine Umkehr stattgefunden: Er hat die heidnische Sprache erlernt und durch die so entstandene Möglichkeit zur Interaktion seine Umgebung verändert, die ihm nunmehr positiv zugewandt ist und ihm zu einer Hafterleichterung verhilft.⁸⁷⁷ So werden ihm Annehmlichkeiten zuteil, wie der Erlass der Ketten, die nur noch zum Schein um seine Hände gewickelt werden, um die Schmerzen, die sie ihm bereiten, zu lindern.⁸⁷⁸ Trotz der isolierten Haft kommt es also zu einem Kulturkontakt.⁸⁷⁹ Das Erlernen der Sprache führt jedoch zu mehr als nur zur Kommunikation mit den Heiden. Die sich dadurch ergebenden Möglichkeiten haben gleichzeitig Auswirkungen auf seinen Verfügungsraum, der mit der Möglichkeit einer sprachlichen Reflexion seines Zustands größer wird.⁸⁸⁰ Die erlernte Sprache und die damit verbundene Kommunikation bewirken einen Wandel der räumlichen Verhältnisse, die im Bild mittels des Turms zum Ausdruck gebracht werden. Körperlich und psychisch unversehrt und trotz seiner schweren Fesseln durch eine gerade Körperhaltung gekennzeichnet, wird der Turm zum identifikationsstiftenden Zeichen Willehalms. Der Turm als Festung und in die Höhe reichende architektonische Bauform charakterisiert seine Figur. So manifestiert sich auch im Turm sein während der Haft gefestigter Glaube, der eben dieses Selbstbewusstsein bewirkt: „Insofern das menschliche Leben sowohl physisch als auch psychisch an Orte gebunden ist, sucht auch die Literatur, wenn sie von Menschen spricht, Bindungen an bestimmte Orte.“⁸⁸¹ Doch nicht nur die Literatur bindet Orte an Menschen, auch das Bildmedium arbeitet mit Orten, die nicht allein der Verortung der Figuren dienen, sondern symbolischer Natur sind und die Bildfiguren kennzeichnen. Der Turm verweist also auf die innerhalb der Witwen-Episode beschriebene Stärke Willehalms und seinen damit verbundenen

⁸⁷⁷ Siehe Urban: 2007 a, S. 146. Doch das ist kein Novum. Die Fassung B des *Herzog Ernst* gehört zu den wenigen Werken, die das Erlernen einer fremden Sprache thematisiert und moderner logische Kohärenzmerkmale aufweist.

⁸⁷⁸ Vgl. V. 60,16 ff.

⁸⁷⁹ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 146.

⁸⁸⁰ Anders dagegen in fol. 13r; vgl. auch Kapitel 4.1.5, S. 181 der vorliegenden Untersuchung.

⁸⁸¹ Rose: 2012, S. 43.

festen Glauben: „In Hinblick auf den Weg zu Gott ist oben immer das Überlegene und Gottesähnlichere“.⁸⁸² So stellt der Turm ein Bildmittel dar, das nicht für sich steht, sondern ein Attribut Willehalms ist.

Die divergierenden Beschreibungen des Turms im Text erscheinen dadurch in einem ganz anderen Licht. Architektur und Landschaft „sind subjektive Bezüge innerhalb der Figurenwelt, nicht objektive Angaben.“⁸⁸³ Die Modifikation derselben sind keine Inkongruenzen, die den mittelalterlichen Leser oder Betrachter zu irritieren vermögen, sie widersprechen nur allein dem neuzeitlichen Kontinuitäts- und Kausalverständnis. Derartige Anpassungen der räumlichen Gegebenheiten in mittelalterlichen Dichtungen sind mehr die Regel, als dass sie eine Ausnahme darstellen.⁸⁸⁴ Sie beweisen damit keinesfalls, wie Schröder behauptet, die poetische Unzulänglichkeit Ulrichs. Die Modifizierung des Gefängnisses im Text erscheint aus dieser Perspektive konsequent und logisch. Das Gefängnis passt sich dem Handlungsverlauf an. So wird es zum *loch*, wenn er erneut zurückgebracht wird. Doch dies wird in der Miniatur ausgespart. Was zählt und visualisiert wird, ist Willehalms gefestigter Glaube. So friert die Miniatur genau den Moment ein, der Willehalms Kraft vergegenwärtigt.

Da liegt es doch relativ nahe, dass auch zeitliche Angaben des Textes nicht rein objektiv gelesen werden, sondern erst durch die Handlung und die Figuren, auf welche sie sich beziehen, bestimmt werden. Einer zeitlichen Unstimmigkeit in Ulrichs Dichtung hat sich Schröder besonders intensiv gewidmet: die chronologische Diskrepanz der Einbalsamierung der Leichen der drei Ehemänner der königlichen Witwen und die Mitnahme derselben bei ihrer Abreise.⁸⁸⁵ In der Handschrift *A erfährt der Leser von der Einbalsamierung der Leichen erst durch die Königin von Tussangale, die von ihren Qualen hinsichtlich des Todes ihres Mannes lapidar berichtet: *der hie gebalsemt lit* (*A V. 82,23 / *R V. 81,23). In der Tat ist dies – wie Schröder erklärt – eine vollkommen neue Information. Und auch im weiteren Verlauf finden die einbalsamierten Leichen keine Erwähnung mehr. Erst nach der Heimkehr Willehalms und in seiner vorgetragenen Rückschau erfährt der Leser, dass die Königinnen die Leichen in ihre

⁸⁸² Störmer-Caysa: 2007, S. 58.

⁸⁸³ Ebenda, S. 68.

⁸⁸⁴ Im *Erec* Hartmanns wird Enite vom Grafen geschlagen, der ihr gegenüber sitzt. Bei dem zweiten Schlag, den sie von ihm erhält, heißt es jedoch, *si stuont von im vil verre* (Er. 6570), was voraussetzt, dass sie keinen weiteren Schlag von ihm erhalten kann, weil sie die Distanz von ihm nach dem ersten Schlag sucht. Dem ist aber nicht so, so heißt es nach dem zweiten Schlag, dass sie *sinen slac [...] niht vloch* (Er. 6580). (vgl. ebenda, S. 72 f.) In Strickers *Daniel* ist das Land Cluse von einem Gebirge umschlossen, das unüberwindbar ist (Da. 515–519). Einzig ein Tunnel, der von einem Stein verschlossen ist, führt dorthin. Letztlich reitet Ginover jedoch mit einem sechshundert Rittern nach Britannien und ihre Rückfahrt ist ebenso angenehm wie einfach (Da. 7977 ff.). Der Tunnel und der schwere Stein werden nicht mehr erwähnt. (vgl. ebenda, S. 74) Zu weiteren Beispielen, die jeglicher neuzeitlicher Logik entbehren, siehe Störmer-Caysa: 2006.

⁸⁸⁵ Vgl. Schröder: 1983, S. 182 ff.

Heimat überführen.⁸⁸⁶ In der zusätzlichen Laisse 78 der Redaktorfassung sind diesbezüglich mehr Hinweise enthalten. So wird beschrieben, dass sie *durch clage zuo der hohzit* kommen.⁸⁸⁷ Das Fest dauert vier Wochen und einen Tag.⁸⁸⁸ Es findet eine Art Trauergottesdienst für die gefallenen Könige statt, bei welchem sie einbalsamiert und auf die Schiffe gebracht werden.⁸⁸⁹ Für Schröder dient die Laisse 78, anders als für Seemüller, der sie als überflüssig empfindet, dem besseren Verständnis, und er schließt daraus, dass der Redaktor damit die in *A enthaltenen Diskrepanzen ergänzt.⁸⁹⁰ Schröder zufolge liegt hierin der Beweis einer handlungslogischen Kohärenz, die dem neuzeitlichen Stimmigkeitsverständnis ähnelt. Aus dieser zusätzlichen Laisse Schlüsse zu ziehen bezüglich eines mittelalterlichen chronologischen Stimmigkeitverständnisses erscheint zwar verlockend, ist jedoch nur mit Vorsicht zu genießen, wie Strohschneider an einem weiteren Beispiel aufzeigt, nämlich an der Romfahrt Heinrichs in der Fassung *A, die seine Vermählung mit Irmenschart und die Verletzung Willehalms an der Nase verbindet. Dass die Romfahrt Heinrichs nicht die Romfahrt Willehalms sein kann, in welcher er verletzt wird, erklärt sich von selbst, schließlich ist das Dasein Willehalms ein Resultat der Eheschließung. Die Redaktorfassung grenzt die zwei Romfahrten klar voneinander ab. Die *Allemanische Arabel* stört sich hingegen gar nicht daran, und dies, obwohl die Hälfte des Textes nicht aus der Fassung *A übernommen ist, sondern neu dazu getextet ist.⁸⁹¹ Für Strohschneider greift der Redaktor nicht ein, um die chronologische Diskrepanz aufzulösen, zumal die zeitlichen Unstimmigkeiten sehr viel einfacher zu beseitigen wären, sondern weil sie nicht der historischen volkssprachlichen Tradition seit der *Kaiserchronik* entsprechen, „dort [...] ist, im Unterschied zu den lateinischen Quellen für die Jahre 799–800, der Frevel der Römer gegenüber Papst Leo III. und die Rolle Karls ‚in einem ganz eigenen und nirgendwo sonst belegten Erzählzusammenhang gebracht worden.“⁸⁹² Die Beseitigung der Diskrepanz der Romfahrt in der Redaktorfassung ist für ihn kein Zeugnis „für ein generelles Interesse an stimmiger Handlungsführung für höfische Epen des 13. und 14. Jahrhunderts.“⁸⁹³ Ein generelles Bestreben nach Kohärenz in der mittelalterlichen Literatur bestreitet Strohschneider damit jedoch nicht.⁸⁹⁴

⁸⁸⁶ Vgl. *A V. 232,27–232,30; vgl. auch ebenda, S. 183.

⁸⁸⁷ Vgl. V. 78,25; vgl. ebenda.

⁸⁸⁸ Vgl. V. 78,21.

⁸⁸⁹ Vgl. V. 78,12 f.

⁸⁹⁰ Vgl. Schröder: 198, S. 183 ff.; vgl. auch Seemüller: 1896, S. 455.

⁸⁹¹ Vgl. Strohschneider: 1991 a, S. 376. So merkt Strohschneider (ebenda, Zitat 118) ebenfalls an, dass auch weitere Unstimmigkeiten der Fassung *A beim Redaktor nicht für Irritationen gesorgt haben.

⁸⁹² Ebenda, S. 377.

⁸⁹³ Ebenda, S. 378.

⁸⁹⁴ Ebenda, S. 378.

Chronologische Inkohärenzen sind, wie auch das Übergehen räumlicher Konstanten zugunsten einer symbolischen Darstellung, keine Seltenheit.⁸⁹⁵ Sind die sieben Jahre, von denen der Text spricht und in welchen Willehalm im Gefängnis liegt und die Leichen der Könige in Todjerne verweilen, mit einer bestimmter Sinngebung verknüpft, die nicht mit der zeitlichen Kausalität der außerliterarischen Welt zu erklären ist? Einerseits sind die sieben Jahre der Gefangenschaft bereits im *Willehalm* angelegt, sodass die Witwen natürlich erst nach sieben Jahren auf der Bildfläche erscheinen können, um die angegebene Zeitspanne einzuhalten. Andererseits erscheint es tatsächlich vollkommen unlogisch, dass die Leichen erst nach sieben Jahren einbalsamiert und abgeholt werden. Und wann ist die Ankunft der Witwen anzusetzen? Erst nach sieben Jahren oder bereits nach dem Feldzug und nach der Überführung der Leichen nach Todjerne? Eine rationale Auseinandersetzung mit der Problematik führt unweigerlich zur Frage, warum die Einbalsamierung der Leichen überhaupt Erwähnung findet. Sie ist für den Handlungsverlauf irrelevant. Die Damen könnten auch ohne die Einbalsamierung auf dem Fest erscheinen und den Tod ihrer Männer beklagen. Da erscheint Fassung *A, in welcher die Nebenhandlung ins Abseits und dadurch in Vergessenheit gerät, plausibler. Dass die Redaktorfassung dagegen eine Ausgestaltung der Szene vornimmt, ist mit einer Hervorhebung der Materie und damit einer Unterstreichung der chronologischen Diskrepanz verbunden, da sie nun deutlich ins Zentrum gerückt wird. Welchen Sinn könnte sie dann hinsichtlich einer nicht realistischen, aber symbolischen Wertigkeit haben? Denn eine logische Auslegung bleibt ausgeschlossen. Die Könige sind nunmehr sieben Jahre tot und die Damen quälen sich seit ebenfalls dieser Zeit. Die heidnische Trauerfeier, die erst in *R erwähnt und ins Fest für Apoll und Tervigant eingebettet ist, bezeugt, dass das Fest nicht allein ein freudiges Beisammensein darstellt, sondern von der Trauer überschattet wird, wie bereits die Beschreibung der Witwen, deren Schönheit vom Erzähler gelobt, aber zugleich durch ihren falschen Glauben als vergänglich entlarvt wird. Die Heiden feiern ein Fest zu Ehren ihrer falschen Götter, was sich in den Figuren der drei Königinnen offenbart: Der heidnische Glaube bietet den Damen keinen Trost. Die Nutzlosigkeit und Hinfälligkeit der heidnischen Götter vergegenwärtigten sich in der Gegenüberstellung von Trauerfeier und Festivität. Die Einbalsamierung der Leichen, die eine Konservierung der toten Körper zum Zweck hat, spielt insofern eine Rolle, als sie Teil einer Prozedur ist, die den Körper und damit allein das Leiblich-Irdische ins Zentrum der heidnischen Glaubenslehre rückt. Die Diesseitsbezogenheit der Heiden manifestiert sich sowohl in der

⁸⁹⁵ Vgl. Störmer-Caya: 2001, S. 72 ff.; vgl. auch S. 220, Zitat 883 der vorliegenden Arbeit.

Einbalsamierung der Leichen als auch in dem diesseitsbezogenen Minneverhältnis, über welchem der Glaube an die falschen Götter schwebt.

Die toten Körper, die sieben Jahre lang aufbewahrt werden, sind Zeugnis eines diesseitsbezogenen Glaubens, der allein dem Physischen verhaftet ist und der *des todes tor* schließt (V. 67,16). Sie beweisen also den Ausschluss aus der Heilsgeschichte, die die Unsterblichkeit der Seele beinhaltet und die den Heiden vorenthalten bleibt. In diesen Leichen manifestieren sich die fatalen Konsequenzen des falschen Glaubens und der falschen heidnischen Götter: Der ewige Tod der Seele, den die sterblichen Überreste der Könige vergegenwärtigen. So werden die Heimfahrt der Königinnen und die gleichzeitige Überführung der Leichen zum visuell wahrnehmbaren Zeichen des leidvollen und tödlichen Endes der heidnischen Gesellschaft.

Willehalms körperliche und psychische Unversehrtheit – trotz der im Text erwähnten siebenjährigen Gefangenschaft – steht dem Tod der Heiden und der seelischen Verfassung der Königinnen diametral gegenüber. Sein Anteil am Himmelsreich und die damit verbundene Unsterblichkeit seiner Seele sind durch den christlichen Glauben gesichert. So verweist der Markgraf darauf, dass sein Lebensende aufgrund seines christlichen Glaubens selbst nach seinem leiblichen Tod nicht besiegelt ist. Sein fester Glaube bewahrt seinen seelischen Gesundheitszustand, sodass ihm seine physischen Kräfte erhalten bleiben.⁸⁹⁶ Sein Körper wird – im Gegensatz zu den Körpern der toten Könige – zum visuell wahrnehmbaren Zeichen seines richtigen Glaubens.

Die gesamte, lose wirkende Witwenepisode erscheint als miteinander verwobenes Konstrukt, das den falschen Glauben mittels kontrastierender Elemente exemplifiziert. Die Diskrepanz in der Chronologie wird damit nicht zum Fehlgriff Ulrichs, sondern zur zielgerichteten Entscheidung, deren Kausalität aus der teleologischen Konsequenz der Szenerie entspringt. Der Widerspruch entsteht also mehr aus der Perspektive eines restriktiven Kultur- und Literaturbegriffs, der die chronologische Stimmigkeit zum Maßstab literarischen Schreibens erhebt, welcher sich aber nicht immer mit dem mittelalterlichen Literaturkonzept deckt. Die moderne Auffassung über Kausalitätsprinzipien, die eine rationale Abfolge in der Zeit beinhalten, ist für mittelalterliche Werke, in welchen die Chronologie logische Kriterien übergeht und Zeitlichkeit semantisch aufgeladen ist, ungültig. Es beweist jedoch, wie bedeutsam kulturelle Kriterien für das Verständnis des Werkes sind und wie schnell vermeintliche literarische Gesetzmäßigkeiten zu Missverständnissen führen, die in diesem Fall

⁸⁹⁶ Urban (2007 a, S. 145) erklärt dagegen, dass die Isolation ihn zum festen Glauben zwingt. Erst der feste Glaube macht jedoch die Isolation zur Prüfung, die er besteht.

den Zugang zum Werk erschweren. Nicht wenige enden in literaturästhetischen Vorstellungen, die sich ungünstig auf das Verständnis des Textes auswirken.

4.2.3 fol. 21r Tybalds Aufbruch⁸⁹⁷

Die Bildseite ist durch einen senkrechten und durch einen waagerechten Querbalken geteilt und enthält insgesamt vier Miniaturen. Auf der oberen linken Miniatur ist Tybald auf einem überdachten Thron sitzend dargestellt. Sein Oberkörper ist leicht nach hinten gelehnt. Seine rechte Hand ruht auf seiner Hüfte, während die linke auf seinem Knie liegt. Seine Beine hat er übereinandergeschlagen. Hinter ihm befindet sich eine mit einem Schwert bewaffnete Figur. Vor ihm steht eine weitere Figur, die einen Zettel in der linken Hand hat. Seine Knie sind gebeugt. Sein Oberkörper ist nach vorne gelehnt. Mit seiner rechten Hand scheint er seinen Hut zu heben. Die Miniatur oben rechts stellt Tybald auf der rechten Seite unter einem Baldachin stehend dar. Er zeigt mit dem Zeigefinger der rechten Hand über seine Schulter. Die linke Hand sitzt locker an seiner Hüfte. Vor ihm stehen sechs gestikulierende Männer dicht hintereinander gedrängt. Eine Figur steht vor Tybald und hebt die linke flache Hand, während sie ihren Zeigefinger, den sie circa hüfthoch hält, auf den König richtet. Neben ihr steht eine weitere Figur. Sie wird größtenteils von anderen Figuren verdeckt. Hinter den beiden heidnischen Männern steht eine Figur, die über ihre Schulter auf die hinter ihr stehende Figur schaut, während sie mit dem Zeigefinger der rechten Hand in die andere Richtung zeigt. Die Figur, die hinter ihm steht, hebt ebenfalls ihre flache Hand. Zwischen ihnen und der am mittleren senkrechten Bildrahmen stehenden Figur herrscht ein räumlicher Abstand. Sie verschränkt die Arme vor der Brust. In der Miniatur unten links stehen unter einem Torbogen Tybald und Arabel. Sie halten sich gegenseitig beide Hände. Auf der rechten Seite hinter Tybald stehen zwei männliche Figuren, auf der linken Seite hinter Arabel drei weibliche Figuren. Die weibliche Figur, die am linken senkrechten Bildrahmen steht, legt ihre Hand auf die Schulter der vorderen Figur. Auf der unteren rechten Miniatur ist ein Schiff mit zwei Segeln dargestellt. Es befindet sich auf See. Am Bug des Schiffes sitzen dicht gedrängt vier heidnische Figuren. Eine sich in der Mitte des Schiffes befindende Figur hisst die Segel. Am Heck des Schiffes sitzt

⁸⁹⁷ Die vier Miniaturen, welche in der vorliegenden Bildseite enthalten sind, sollen in diesem Fall nicht gesondert, sondern in einem gemeinsamen Kapitel behandelt werden, da die eher kleinen Miniaturen das Erzähltempo steigern und ein schnelles Nacheinander-Sehen der Bilder erzwingen. Auf diesen Erzählmodus der Bilder wird im Folgenden näher eingegangen.

Tybald. Er ist deutlich größer gezeichnet als die anderen Figuren. Seine Arme stemmt er in seine Hüfte.

Schröder ordnet die erste Miniatur den Versen 64,11-64,15 zu: *den kuenc Tybalt er besante / vnd pat, daz er im ante / sin heimsuochoen lieze sin, / vnd daz er tæte liebe schin / vnd im mit kraft kæm schiere.*⁸⁹⁸ Die Einordnung ist vollkommen plausibel. Tybald erhält einen Brief durch einen Boten, der die Bitte Terramers um militärische Hilfe enthält. Interessant ist jedoch, dass die Einordnung der Bildseite in die Handschrift etwa über zwanzig Laisses später erfolgt, als es die textliche Zuordnung festlegt. Im Text erhält Tybald die Nachricht und begibt sich in den Garten von Arabels Palast, um ihr davon zu berichten, und zwar noch bevor er von dem Wunsch der drei Königinnen erfährt, Willehalm zu sehen. Die Bilderfolge dagegen wandelt die Chronologie des Textes um und lässt ihn erst den Wunsch der drei Witwen gewähren, bevor er nun vom Feldzug Terramers erfährt. Die Miniaturen zeichnen damit ihre eigene Geschichte. Sie weisen eine größere temporale Linearität auf als der Text.⁸⁹⁹ Ein Vorgriff hätte eine größere Textnähe der visuellen Darstellungen zur Folge, würde aber zugleich der Unabhängigkeit der Bilderfolge zuwiderhandeln. Dies ist erneut ein Hinweis darauf, dass die Bilderreihe als eigenständige Geschichte gelesen werden möchte. Die temporale Linearität führt zu einer gesteigerten bildinternen Narrativität, die auch ohne den Text erzählerisches Potenzial besitzt.

Die Selbstständigkeit gegenüber dem Text offenbart sich ebenfalls in der Zuordnung der Bildseite gegenüber der fol. 20v, also nur zwei Buchseiten nach der Miniatur fol. 19 r. Eine in einem gleichmäßigen Abstand erfolgende Illustrierung des Textes wird, was sich bereits in der Einordnung der fol. 18r zu erkennen gibt, nicht verfolgt. Im vorliegenden Fall ist die Einordnung der Illustration jedoch, anders, als es sich in fol. 13r verhält, nicht einer Bildlegende geschuldet.⁹⁰⁰ Sie könnte ebenfalls der fol. 22v zugeordnet werden, da durch ihre Gliederung in vier Teile und die dadurch zusammenhängenden, aber inhaltlich differierenden Sujets eine Vielfalt an geeigneten Ansatzpunkten besteht, die weitere geeignete Zuordnungen zuließen. Auf fol. 22v befinden sich die Laisse 91 bis 93, in welchen vom Abschied der drei Königinnen die Rede ist, die sich, wie Tybald, ebenfalls auf den Weg machen. Auch an dieser Stelle übergehen also die Miniaturen die drei Witwen und lenken das Thema auf den Abschied Tybalds von Arabel. Der Verzicht der vorliegenden Bildseite auf die Witwen ist hinsichtlich der Analyse der vorherigen Miniaturen einleuchtend. Nichts soll mehr an sie erinnern.

⁸⁹⁸ Schröder: 1983, S. 201 f.

⁸⁹⁹ „Auch andere erklärende Rückgriffe im Text finden sich in den Bildern nicht wieder, sodass die Bilder insgesamt eine größere Linearität des Zeitablaufs aufweisen als der Text.“ Manuwald: 2008, S. 242.

⁹⁰⁰ Siehe hierzu Kapitel 4.1.5 der vorliegenden Untersuchung.

Innerhalb der Bilderreihe sind sie allein Auslöser der erneuten Begegnung zwischen Arabel und Willehalm und versinken umgehend in die Bedeutungslosigkeit. So erstaunt es nicht, dass sie in diesem Bild erst gar nicht dargestellt werden, stellen sie doch keine narrative Notwendigkeit mehr dar.

Für den Fortlauf der Geschichte unverzichtbar ist die Abreise Tybalds. Seine Abwesenheit ist für die zukünftigen hindernislosen Treffen zwischen der Königin und dem Markgrafen unvermeidlich. Es verwundert also nicht, dass die erste Miniatur die Überbringung der Botschaft Terramers darstellt, die den Aufbruch Tybalds erklärt und den Lauf der Geschichte vorantreibt. So stimmt das Bild darin mit dem Text überein, dass Terramer Tybald eine Nachricht zukommen lässt, in welcher er angesichts der Bedrohung durch den König von Kanar um schnellstmöglichen militärischen Beistand bittet.⁹⁰¹ Im Bild wird die Dringlichkeit des Handelns Terramers durch den Boten zum Ausdruck gebracht. Der Bote hat keine Zeit zu verlieren: Seine gebeugte Beinhaltung impliziert, dass er aufgrund der Virulenz der Nachricht gelaufen kommt. Während er noch zu laufen scheint, ist sein Mund leicht geöffnet, was darauf schließen lässt, dass er gerade dabei ist, ihm die Nachricht mündlich zu übermitteln.

Die Darstellung Tybalds ist dagegen nicht dem Text entnommen, der keinerlei Auskunft darüber gibt, an welchem Ort er sich während der Überbringung befindet und wie er sich währenddessen verhält. Es lässt sich jedoch feststellen, dass innerhalb der Wiedergabe der Figur Tybalds die Miniaturen eine konsequente Darstellung verfolgen: Auf seinem Thron sitzend, lässig zurückgelehnt und die Hand an seiner Hüfte erhält er die Nachricht und wirkt, wie es bereits die Miniaturen zuvor evozieren, betont selbstbewusst, wie es sich für einen Herrscher geziemt. Und so scheint der Bote ihm gegenüber als Zeichen seiner Ehrerbietung den Hut zu ziehen. Sein bedeutender Status gegenüber den weiteren Figuren im Bild wird durch seine Körpergröße hervorgehoben. Trotz seiner sitzenden Haltung ist er sehr viel größer gezeichnet.

Die Figur hinter Tybald ist ebenfalls nicht dem Text entnommen. Allerdings ist sie nicht bloße Staffage. Sie bewirkt, dass die Bildseite, auf welcher Tybald abgebildet ist, visuell dominiert. Dies nicht, weil die Figur bewaffnet ist. Da sich die Bildmotive auf die linke Bildseite konzentrieren, tritt Tybald besonders exponiert hervor. Die Bildmotive, wie die bewaffnete Figur, der Thron und die Nachricht, die ihm überbracht wird, schaffen ein Übergewicht und lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den König, auf den jegliche Aktivität und jedes Bildmittel ausgerichtet ist. Die Hastigkeit des Boten bildet jedoch auch ein

⁹⁰¹ Vgl. V. 63,11 ff.; V. 63, 24 ff.

Gegenstück zu Tybalds Figur, der gelassen auf seinem überdachten Thron sitzt und den die Nachricht vollkommen unverhofft trifft.

Und so konzentriert sich auch die nun folgende Miniatur auf ihn: Tybald steht unter einem hohen Gebäude und ist größer als die sechs vor ihm befindlichen Figuren dargestellt, deren Blicke bis auf eine, die allerdings mit dem Finger auf ihn zeigt, auf ihn gerichtet sind. Laut Schröder kann die Miniatur auf zwei Passagen der Dichtung rekurrieren:⁹⁰² *do Tybaldn nu daz mære quam, / des zorn vil hertze machte zam, / er beite sich mit kieln san. / der kuenc hiez da ziehen an / zwelf tusent oers oder mer* (V. 64,25–64,29). Oder aber auf diese Verse, die sich in direkter Nähe, nämlich auf fol. 20v, befinden: *vor d' moerinne man sten sach / vil emeral vnd amazur, / die hoher tat nam vntuer* (V. 87,28 ff.). Wie Schröder erklärt, muss nicht irritieren, dass in der Wolfenbütteler Handschrift von den *moerinne* anstatt *vor dem kunige* (*A V. 88,28) die Rede ist, „weil die ihr nachträglich beigegebene Bilderfolge nicht ihren Text zur Grundlage haben muß.“⁹⁰³ Wie im Kapitel 4.4 der vorliegenden Arbeit beschrieben, sprechen jedoch die Indizien für eine gemeinsame Herstellung von Text- und Bildseiten in örtlicher und etwa zeitgleicher Nähe. Der Miniator scheint sich kaum von den genannten Versen inspirieren zu lassen, denn das, was tatsächlich zu sehen ist, ist Tybald, der gerade dabei ist, seine militärischen Kräfte für Terramer zu mobilisieren.⁹⁰⁴ Dafür spricht, dass sich die Figuren im Bild mit Tybald zu unterhalten scheinen. Ihre Gesten sind deutlich als Redegesten zu identifizieren. Im Text wird nirgends davon berichtet, dass sich Tybald mit seinen Leuten hinsichtlich der Fahrt bespricht. Auch wenn es logisch ist, dass er, um militärische Kräfte zu aktivieren, erst einmal mit den Verantwortlichen zusammenkommen und ihnen diesbezüglich Bericht erstatten muss, wird dieser kausale Zusammenschluss nicht expressiv erwähnt. Benannt wird jedoch, dass ihm *Terramers laster leit was* (V. 65,3) und er *mit manigem helde komen wolt* (V. 65,1). Der Miniator scheint sich mehr auf diese Verse zu beziehen, die zur Folge haben, dass Tybald die Helden, mit welchen er in den Krieg zieht, erst rekrutieren muss. Das Bild gibt also die logische Konsequenz dieser Verse wieder, was erneut die präzise Textkenntnis der Miniaturen beweist. Anhand dieser Darstellung wird ebenfalls deutlich, dass sich die Miniaturen nicht dezidiert an den Text halten und auch nicht halten müssen, um den Fortlauf der Bilderzählung zu garantieren. Die Illustrationen stellen keine plumpe Wiedergabe der

⁹⁰² Vgl. Schröder: 1983, S. 201.

⁹⁰³ Ebenda.

⁹⁰⁴ Laut Schröder (ebenda, S. 201) trägt Tybald in diesem Bild ein Kriegsgewand. Im Grunde unterscheidet sich Tybalds Gewand nicht von dem Gewand in der ersten Miniatur. Allein die Farbe ändert sich. Da im ersten Bild ein Kriegsgewand nicht einleuchten würde, da er zu dem Zeitpunkt noch nicht von Terramers Vorhaben weiß, kann die Kleidung im zweiten Bild ebenfalls keins sein.

Dichtung dar. Vielmehr wird das im Text Beschriebene zur Quelle der Inspiration, um die Bilderzählung nach eigenem Ermessen zu modifizieren und eigene Akzente zu setzen.

Die folgende Miniatur ist der erneute Beweis einer solchen Akzentuierung. Ganz eindeutig handelt es sich in dieser Szene um den Abschied zwischen Arabel und Tybald. Des Königs Aufbruch steht nun bevor. Doch im Bild ist nichts von der im Text beschriebenen großen Minne zwischen dem königlichen Ehepaar zu erkennen, die in einer Liebesnacht kulminiert. Obwohl der Erzähler beteuert, nicht genau zu wissen, was geschehen ist, kreierte er innerhalb der Darstellung der gemeinsamen Liebesnacht Arabels und Tybalds und der verwendeten Begrifflichkeit, die sich auf die Termini *minne*, *liebe* und *bette* konzentriert, eine erotische Sphäre, die der Leser unweigerlich mit dem Liebesvollzug zu verbinden sucht.⁹⁰⁵ Dies gilt ebenso für den Abschiedstag, an welchem sich der Austausch von Zärtlichkeiten wiederholt.⁹⁰⁶ In der Sekundärliteratur hat diese Szenerie für eine kontroverse Diskussion gesorgt. Für Schröder „rückt die Heldin in ein schiefes Licht“⁹⁰⁷: „Wenn das alles Verstellung wäre, so handhabte sie diese geradezu perfekt, was noch mehr gegen sie spräche als ein schneller Wechsel von einem zum anderen.“⁹⁰⁸ Auch für Höcke „wäre zu erwarten, daß sich Arabel beim Abschied von Tybald kühl und distanziert gebärdet, da ihre Gedanken bei dem Gefangenen sind.“⁹⁰⁹ Aderhold glaubt ganz deutlich eine Täuschung Arabels gegenüber Tybald zu erkennen.⁹¹⁰ Eine Täuschung lässt sich eindeutig ausschließen, da nirgends ein Beleg dafür zu finden ist.⁹¹¹ Die Beziehung zwischen Arabel und Tybald ist unversehrt.⁹¹² Mit Sicherheit ist ein Interesse der Königin gegenüber dem Helden vorhanden, worauf die Geschenke und die Hafterleichterungen verweisen, doch die Liebesentstehung zwischen Willehalm und Arabel basiert eben nicht allein auf der *werdekeit* des Helden. In dem bestehenden Liebesverhältnis zwischen Tybald und Arabel wird nämlich deutlich, dass sie dem Helden nicht vor seiner religiösen Unterweisung verfällt. Die Liebesnacht des Herrscherpaars liefert den Beweis, dass die Liebe zu dem Häftling und die damit verbundene Fluchthilfe ohne den religiösen Aspekt undenkbar ist. Ausschlaggebend für die Flucht ist Willehalms Glaube zu Gott.⁹¹³ So bergen die

⁹⁰⁵ Vgl. V. 87,14–87, 21; siehe hierzu auch Urban: 2007 a, S. 258.

⁹⁰⁶ Vgl. V. 90,1 ff.

⁹⁰⁷ Schröder: 1983, S. 227.

⁹⁰⁸ Ebenda.

⁹⁰⁹ Höcke: 1996, S. 203.

⁹¹⁰ Aderhold: 1997, S. 80.

⁹¹¹ Auch für Urban (2007 a, S. 258) „fehlen jedwede Belege“, die eine Täuschung beweisen könnten. Laut Höcke (1997, S. 204) wird in dieser Passage deutlich, dass die Beziehung zwischen Arabel und Tybald vollkommen intakt ist.

⁹¹² Vgl. V. 94,21 f.

⁹¹³ Urban (2007 a, S. 258) plädiert ebenfalls dafür, dass die Liebe und die Flucht Arabels das Ergebnis des Religionsgespräches zwischen ihr und Willehalm ist: „Die Minne, die den Fluchtentschluss herbeiführt, erwächst

Zärtlichkeiten und die Liebesnächte das Gegenargument für ihre verfrühte Liebe gegenüber dem Markgrafen, die allein auf profanem, irdischem Begehren basiert. Doch an dieser Stelle offenbart sich ebenfalls, dass auch die intensivsten Liebesempfindungen keinen Bestand haben, wenn der richtige, nämlich christliche Glauben fehlt. Die heidnische Religion stellt somit eine Bedrohung für die Liebenden dar, sodass auch die durchaus tiefgründige Beziehung zwischen Tybald und Arabel zum Scheitern verurteilt ist. Und erst aus dieser Position heraus offenbaren sich die heidnischen Beziehungen als destruktiv.⁹¹⁴ So verweist der kryptische Vers *ir wurden driu: wizzet was ich mein* (V. 90,14) nicht allein darauf, dass Willehalm als dritte Person in die Beziehung dringt, wie Höcke glaubt, sondern vielmehr, dass sich die Liebe zwischen zwei Partnern durch eine dritte, nämlich die Liebe zu Gott, erweitert, denn *minne wolte hie ir gantze svon / nu urlauben mit den zwein* (V. 90,12 f.). Denn Tybald wird fahren und mit ihm auch die Minne Arabels zu ihm. Auch diese Textpassage erweist sich also als opak und nicht einfach zu deuten.

Wie sich im Verlauf der Text-Bild-Analyse herausgestellt hat, verzichten die Miniaturen durchgehend auf eine Illustrierung von Affekten. So verwundert es nicht, dass auch diese Miniatur selektiert und die Textinformationen umgestaltet. Auf die Liebesnacht verzichtet das Bild komplett. Doch auch die Zärtlichkeiten beim Abschied werden umgestaltet. Das Paar reicht sich bloß die Hände und wahrt einen großen räumlichen Abstand, der die beiden Parteien ganz klar voneinander trennt.⁹¹⁵ Das Händereichen spiegelt keine Innigkeit im Sinne einer liebevollen Beziehung wider. Zwar deuten die nach vorne gerichteten Körper der Figuren eine körperliche und damit auch emotionale Hinwendung an und bilden auch einen Gegensatz zu den bisherigen Darstellungen, die beide in äußerst gerader und herrschaftlicher Haltung gezeigt haben, doch der Abstand zwischen Arabel und Tybald ist zu groß, als dass die Miniatur die schmerzvolle Trennung eines Liebespaares illustrieren würde. Der Abschied bleibt emotionslos und reserviert. Der physische Abstand geht also auch in diesem Bild mit einem emotionalen einher. Jegliche affektive Regung wird eliminiert. Und so werden die Eheleute, die sich in einem Innenraum befinden, auch nicht allein dargestellt, sondern sind von weiteren Figuren

erst in den Schachbegegnungen: nach der Unterweisung im christlichen Glauben.“ Vgl. hierzu auch Kreft: 2014, S. 175.

⁹¹⁴ Auch für Urban (ebenda, S. 257 ff.) ist die Liebe zwischen Tybald und Arabel unversehrt und wird ebenso wie alle weiteren heidnischen Beziehungen vom Scheitern überschattet. In Urbans Argumentation fehlt jedoch, dass gerade die Liebesnacht den Beweis für die religiöse Motivation der Flucht liefert. Ebenso fehlt bei ihr der Hinweis, dass die Intensität der Liebe keine Bedeutung hat, wenn der richtige Glaube nicht vorhanden ist, da sie keinen Bestand haben kann.

⁹¹⁵ Schröder (1983, S. 201) meint einen Abschiedstrunk zu erkennen, den Arabel Tybald reicht. In der Tat sieht es auf den ersten Blick so aus, als würden die beiden Figuren eine kleine Schüssel halten. Tatsächlich reichen sie sich aber nur die Hände zum Abschied.

umgeben, die ein intimes Beisammensein unmöglich machen. Die drei Damen hinter Arabel sind damit nicht, wie Schröder vermutet, die drei Königinnen, die, wie bereits weiter oben erklärt, von den Miniaturen umgangen werden und die sich ebenfalls auf den Weg machen.⁹¹⁶ Eher könnte es sich um die vier Damen handeln, die dem Betrachter der Miniaturen aus dem ersten Bild bekannt sind, auch wenn es in diesem Bild nur drei Damen sind. Bedeutsam ist jedoch weniger, wer die weiteren weiblichen Figuren sind, als die Rolle, die sie einnehmen: Sie dienen dazu, den privaten Abschied in den öffentlichen Raum zu transferieren. Der Abschied im Bild wird – anders als im Text – förmlich dargestellt. Der Fokus liegt auf der Rede Tybalds, in welcher er an die Treue Arabels appelliert. Das Reichen der Hände bietet also einen Hinweis darauf, wie die Miniatur einzuordnen ist: Sie scheint sich auf die Ermahnung Tybalds im Text zu beziehen, Arabel soll sich während seiner Abwesenheit um den gefährlichen Gefangenen und die Sicherheitsvorkehrungen kümmern, um eine Flucht zu vermeiden.⁹¹⁷ Der Handschlag innerhalb der Miniatur erweist sich als Zeichen der Treue eines abgeklärten Herrscherpaares.⁹¹⁸ Auch diese Miniatur bleibt also der bisherigen Darstellung des Verhältnisses zwischen Tybald und Arabel treu.

Mit der Eliminierung des innigen und liebevollen Verhältnisses zwischen Tybald und Arabel geht aber keine generelle Kritik oder gar ein Hinweis der Problematisierung der Textpassage einher. Die Kasseler *Willehalm*-Handschrift zeigt generell ein anderes Bild von der Beziehung zwischen Tybald und Arabel. So stellt die Miniatur, die die Abschiedsszene visualisiert, die Ehepartner eng umschlungen am Ufer dar. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Kasseler Miniaturen das innige Verhältnis zwischen Tybald und Arabel sehr deutlich darstellen, was beweist, dass das Liebesverhältnis nicht generell als problematisch empfunden wird. Es spricht eher dafür, dass die Wolfenbütteler Handschrift eine Darstellung emotionaler oder gar sexueller Handlungen jeglicher Art eliminiert, und dazu gehört eben auch die

⁹¹⁶ Schröder: 1983, S. 201. Dass es sich nicht um die Königinnen handeln kann, ergibt sich auch aus dem Umstand, dass keine schwarze Figur dabei ist, die die von Tussangale darstellen würde. Des Weiteren liegt dem Miniator, wie sich herausgestellt hat, nichts ferner, als dem Betrachter die drei Witwen in Erinnerung zu rufen.

⁹¹⁷ Vgl. V. 88,15–90,1. Tybald befiehlt Arabel auch dem Schutz der Götter Apollon, Teruigant, Kaun und der Göttinnen Venus sowie Juno an (V. 89,8–89,9; V. 89,17–89,19). So werden die heidnischen Götter erneut als falsch entlarvt und als unbedeutend charakterisiert, da der Leser, der bereits das Wissen um die Flucht besitzt, weiß, dass sie keinen Schutz bieten werden. Die Verbindung zwischen den heidnischen Göttern und der Minne, die wie Höcke (1996, S. 193 ff.) bemerkt, bereits in der Witwen-Episode geschaffen wird, ist auch in diesem Fall nur Teil der Darstellung des falschen Glaubens und dessen Unwirksamkeit. In Ulrichs Erzählung wird der falsche Glaube, der destruktive Auswirkungen auf die gesamte heidnische Gesellschaft hat, immer wieder dargestellt, neu ausgestaltet und letztendlich als fatal demaskiert. Allein der Verbund von Minne und christlichen Glauben garantiert ein siegreiches Dasein der Gesellschaft.

⁹¹⁸ Anders dagegen Schröder (1989, S. 201): „Liebesschwüre wechseln mit ernstern Ermahnungen der Zurückbleibenden, Treue zu halten und den Gefangenen nicht entkommen zu lassen, ab [...]“. Es sind gerade nicht die Liebesschwüre, die ausgetauscht werden. Im Bild ist nichts davon zu sehen. Die Ermahnungen und die Treue zum abreisenden Gatten jedoch schon.

Eliminierung der ehelichen Gefühle hinsichtlich der Beziehung zwischen Tybald und Arabel. Allerdings ist damit in der Tat eine Vereinfachung der schwierigen Textpassagen verbunden, sodass die Bilderzählung eine stringenter Geschichte und entproblematisierte Entstehung der Liebe zwischen Willehalm und Arabel darbietet. Dies nicht allein, indem die Miniaturen die teils schwierigen Passagen modifizieren oder streichen, sondern auch durch die Art der Bildaufteilung und die damit verbundene Verkleinerung des Bildraums. Wie bereits auf fol. 19r minimiert die Vierteilung der Miniatur den Bildraum und entsprechend die bildlichen Darstellungen und Mittel innerhalb der entsprechenden Miniaturen. Die Geschwindigkeit, in welcher der Betrachter die Handlungen der Bilder wahrnimmt, verringert sich und erzeugt so ein größeres Erzähltempo innerhalb des Ablaufs der Bilderfolge.⁹¹⁹ Anders als in fol. 19r, in welcher die obere Miniatur die beiden Handlungen nicht exakt voneinander trennt, erhöht die strikte Vierteilung der Bildseite das Erzähltempo noch sehr viel deutlicher und steuert auf ihren eigentlichen Höhepunkt hin, nämlich auf die Abfahrt Tybalds, auf der der Fokus liegt und die als verbindendes Element innerhalb der Miniaturen fungiert. Erst durch den Aufbruch Tybalds kommt das erzählerische Potenzial der Miniaturen zustande. Die Bilderrahmen fungieren damit nicht allein als Elemente der Abgrenzung. Sie bilden einen nicht unwesentlichen Teil der Narrativität der Miniaturen, indem sie zum temporalen Instrument der visuellen Handlungen werden. Der dadurch evozierte zeitliche Aspekt wird erst durch die Verfügung über den Bildraum bedingt. Dies jedoch nicht nur durch die Tatsache, dass die Bilderrahmen die Handlungen voneinander abgrenzen, sodass sie durch das Nacheinander der Miniaturen den Erzählverlauf und damit den zeitlichen Aspekt möglich machen. Sie werden durch die Lenkung des Erzähltempos zum bedeutungskonstituierenden Aspekt: In der schnellen Abfolge der Bilder werden die plötzliche Abreise und die Sorglosigkeit Tybalds besonders offensichtlich. Die entspannte Haltung Tybalds auf der ersten Miniatur der Bildseite korrespondiert mit der letzten: Er fährt in lockerer Sitzhaltung davon. Im Text stellt sich der Erzähler die Frage, ob Tybald nichts von der zukünftigen Flucht Arabels ahnt.⁹²⁰ Die Illustration greift diesen Gedanken

⁹¹⁹ Siehe hierzu auch Kapitel 2.1 der vorliegenden Arbeit.

⁹²⁰ *daz vrlaup seit Tybalde mat
an vræuden, der er was gewon.
weishait im icht sein hercz davon?
sin hertze iagte zu verlustes wan.
Arabeln kus tet in des an:
ir minne im minne vræude lech,
swie im ir minne sit vræude verzech,
do si mit dem helde entran* (V. 88,6–88,13)

Höcke (1996, S. 205) will in diesen Versen eine Vorahnung Tybalds erkennen, welche von dem Kuss Arabels verdrängt wird. Auch für Schröder (1983, S. 227) suggerieren diese Verse die Argwohn Tybalds. Die Auslegung beruht auf einem falschen Verständnis der Verse. Der Erzähler stellt lediglich die rhetorische Frage, ob Tybalds

insofern auf, als sie Tybald durchgehend in sorgloser und lässiger Haltung visualisiert. Es erstaunt also nicht, dass die Miniatur gegenüber der fol. 20v eingebunden ist und die darin enthaltenen Verse auf die letzte visuelle Darstellung rekurrieren: *vrlaubes tac was nu komen. / vnd ein kuenc, habt ir wol vernomen, / den irret nit, er vert nu wol* (V. 87,7 ff.).⁹²¹ Und so setzt die Wahl der Rahmung die illustrierte Szenerie von den bisherigen Bildseiten ab,⁹²² ist sie doch für den weiteren Verlauf der Geschichte mehr als nur bedeutsam: Die Bildseite kündigt den Mittel- und Wendepunkt der Geschichte an. Mit der nun folgenden und letzten Miniatur auf der Bildseite, dem zügig dahinsiegelnden Schiff Tybalds, dessen Bug und Segel bereits aus dem Bild hinausfahren, indem sie den Rahmen überschreiten und somit aus der Bildhandlung auszutreten scheinen, endet die Passage. Der Weg für ein ungestörtes Zueinanderfinden Arabels und Willehalms ist damit geebnet.

4.2.4 fol. 25r Arabel lässt Willehalm aus dem Kerker bringen (oben)

In der Mitte des Bildes, leicht nach links versetzt, sitzt Arabel auf einem Thron. Hinter dem Thron, auf Arabels linker Seite, stehen drei Hofdamen ohne Kopfbedeckung. Rechts neben ihr kniet eine heidnische männliche Figur. Arabel reicht ihr einen Schlüssel. Über der männlichen Figur bis zur in der Mitte befindlichen Hofdame ragt ein Baldachin, der von zwei Säulen getragen wird. Auf der rechten Bildseite befindet sich – etwas tiefer in den Bildraum gerückt – ein Turm. Dessen Tür wird von einer männlichen Figur, deren Gewand sich allein in der Farbe von der Figur unterscheidet, die den Schlüssel erhalten hat, geöffnet.

Schröder ordnet die obere Miniatur den Versen 96,6–98,4 zu. Das ist insofern richtig, als mit V. 96,6 der Wunsch Arabels zur Sprache kommt, den Gefangenen sehen zu wollen. Des Weiteren enthalten die Verse die Schlüsselübergabe, die im Bild dargestellt wird, sodass auch die beiden heidnischen Männer im Bild nun als ein und dieselbe Figur – nämlich als der Emerald Langalas, der von Arabel den Schlüssel zum Kerker des Häftlings erhält und der Willehalm aus dem Gefängnis holt – identifiziert werden können. Schaut man sich die bildliche Szene genau

Herz nicht die Folgen seiner Abreise verspürt, nämlich, dass er nun auf die Freuden, die er gewohnt war, verzichten muss. Also eine doppeldeutige Aussage, die suggeriert, dass er nicht allein aufgrund seiner Abwesenheit darauf verzichten muss, sondern vor allem wegen der zukünftigen Flucht Arabels, die sich in diesem Moment der Liebe zu Tybald nicht erahnen lässt. Auch die Tatsache, dass die Fassung *R auf zwei Verse, die in der Fassung *A vorhanden sind, verzichtet, lässt eine solche Schlussfolgerung nicht zu. Vgl. *A V. 89,9 f.

⁹²¹ Zwar befindet sich in der Textpassage 87 auch die Beschreibung der Liebesnacht, doch diese wird, wie bereits weiter oben dargestellt, nicht visualisiert, sodass die Bildseite mit ihren vier Miniaturen dem Höhepunkt der Szene und damit der Abreise zuzuordnen ist.

⁹²² Vgl. Krafft: 1978, S. 22.

an, so stehen die Schlüsselübergabe beziehungsweise Arabel, die dem Emeral Langalas den Schlüssel reicht, im Mittelpunkt der Bildhandlung. Arabel nimmt nicht nur aufgrund der breiten Sitzhaltung besonders viel Bildraum ein, sondern auch dadurch, dass sie auf ihrem Thron und damit erhöht sitzt. Zudem ist sie, obwohl sie sitzend dargestellt ist, nicht nur größer als Langalas, der aufgrund des Vor-ihr-Kniens deutlich kleiner ist, sondern auch größer als die hinter ihr stehenden Hofdamen. Arabel und ihr Befehl, den Gefangenen aus dem Kerker zu holen, dominieren die Bildhandlung. Und so steht der Turm, aus dem der Gefangene geholt wird, tiefer im Bild, was die beiden Szenen voneinander trennt: in eine vordere, wichtigere Handlung und eine hintere und damit nachrückende. Die Szene rekurriert also weniger auf die Verse 96,6 ff., in welchen die Königin den Wunsch äußert, den Markgrafen zu holen, woraufhin ein Gespräch zwischen ihr und Langalas folgt, in welchem der Emeral vor Willehalms Kraft und Gesinnung warnt, als auf den darauffolgenden Befehl Arabels, der lautet: *brinc mir in* (V. 97,17). Das Gespräch, in welchem Arabel auf die Bedenken Langalas mit dem Hinweis auf seine Fesseln und die abgeleitete Wehrlosigkeit des christlichen Helden reagiert, wird nicht visualisiert. Allein die dominante Haltung Arabels, die im Bild erneut ganz die Herrscherin ist, wird dargestellt, was im Text mit dem V. 97,17 konform geht. Eine präzisere Zuordnung der Miniatur zu Vers 97,17 erscheint daher zutreffender.

Auf die Schlüsselübergabe folgt in Bild und Text der nun eigentliche Zweck dieser Handlung, nämlich, dass der Emeral Willehalm aus seinem Gefängnis holt: *der emmeral gienc nu balde hin* (V. 97,18). Während jedoch im Text der Hinweis auf den von Arabel überreichten Schlüssel in V. 98,3 f. Erwähnung findet und damit erst später erfolgt, bildet die Schlüsselübergabe den Schwerpunkt der Miniatur und die Öffnung des Gefängnisses die logische Konsequenz dieser vorangegangenen Handlung. Die Miniatur entwickelt aus den beiden nacheinander stattfindenden Ereignissen ihr eigenes erzählerisches Potenzial, das auch ohne den Text narrativ ist. Auch in diesem Fall besitzen die Illustrationen eine höhere Linearität als der Text, die bewirkt, dass die Bilderfolge auch für sich allein narrativ und vom Text unabhängig gelesen werden kann. Die ihr inhärente Stringenz entwickelt sich jedoch nicht allein aus den aufeinanderfolgenden Darstellungen, sondern ebenfalls aus der veränderten Umgebung und dem damit verbundenen Wechsel des Bildraums. Dabei bildet die Figur des Langalas, auch wenn sie nicht den Mittelpunkt der Miniatur darstellt, die Verbindungsstelle zwischen den beiden Bildhandlungen, die den Blick des Betrachters durch den Bildraum und die Handlung führt. Der Emeral wird zum handlungsgebenden Bildzeichen.

Doch der Turm im Bild wirft erneut die Frage nach der vom Text abweichenden Darstellung des Gefängnisses, in welchem sich Willehalm befindet, auf. Im Text heißt es: *den emmeral man*

hin in nu liez (V. 98,2). An dieser Stelle wird nicht ganz deutlich, ob der Kerker unterirdisch oder oberirdisch ist. Langalas könnte sowohl hinein- als auch hinuntergelassen werden. Es ist zwar wahrscheinlicher, dass er hinuntergelassen wird, da er den Schlüssel zum Kerker besitzt und somit ebenfalls den Zugang zum Gefängnis. Doch es besteht dennoch die Möglichkeit, dass er allein den Schlüssel zum Kerker Willehalms erhält, der Zugang zum Gefängnis jedoch damit nicht gewährleistet ist. Im Bild ist zu sehen, wie Langalas mit dem Schlüssel die Tür zu einem Turm öffnet. Ein unterirdischer Kerker fehlt auch in dieser Miniatur. Wie auf fol.19r könnte das erneute Hinaufziehen Willehalms einen symbolischen Wert besitzen, der mit dem Begriff ‚Höhe‘ in Verbindung gebracht wird und damit positiv konnotiert ist.⁹²³ Im Turm gibt sich jedoch ebenso die Stärke und Manneskraft, die in der sorgenreichen Rede Langalas zum Ausdruck gebracht wird, zu erkennen. Der Turm wird erneut zum Zeichen Willehalms. Und tatsächlich verbindet ihn der Betrachter der Miniaturen durch die fortwährende Darstellung des Gefängnisses als Turm innerhalb der Bilderreihe mit Willehalm, sodass in diesem Bild der Markgraf erst gar nicht dargestellt werden muss, da es nunmehr selbsterklärend ist, dass er sich in diesem befindet. Die Stringenz der Darstellung des Haftortes macht den Turm zum bildinternen Zeichen, das mit der Figur Willehalms in Zusammenhang gebracht wird. Das Bild erschafft also vom Text unabhängige, bildinterne Symbole, die nur in der Verwendung innerhalb der Miniaturenfolge entschlüsselt werden können. Die Illustrationen kreieren eigene, bildgenuine Mittel und bedienen sich dieser, um visuelles, vom Text unabhängiges Wissen zu generieren. Auch wenn eine symbolische Auslegung des Turms naheliegt, so fehlt bisher jedoch immer noch ein evidenter Nachweis dafür. Das soll sich mit der folgenden bildlichen Darstellung ändern.

4.2.5 fol. 25r Arabels und Willehalms erste und zweite Schachpartie (unten)

Auf der rechten Seite des Bildes ist Arabel am Kopf eines langen gedeckten Tisches erhöht sitzend dargestellt. Vor ihr kniet eine männliche Figur, die ihre Hand ausstreckt und Arabel etwas anzureichen scheint. Hinter dem Tisch, angelehnt an einer von zwei Säulen, an welchen eine Überdachung angebracht ist, steht eine weitere männliche Figur mit verschränkten Armen, die Arabel beobachtet. An der Querseite am anderen Ende des Tisches sitzt eine Hofdame, die mit dem Rücken zu der vor Arabel knieenden Figur abgebildet ist. Ihr gegenüber sitzt oder steht

⁹²³ Siehe hierzu Kapitel 4.2.2, S. 219 der vorliegenden Arbeit.

Willehalm. Er beugt sich über den Tisch und sieht sie an. Die Hofdame blickt ihm ebenfalls ins Gesicht. Willehalm trägt eine Halsfessel. Die Szene nimmt circa zwei Drittel der Miniatur ein. Auf der rechten Bildseite sitzen unter einer Überdachung Arabel und Willehalm auf einer Bank. Der Markgraf überkreuzt die Beine und trägt eine Halsfessel. Über ihnen ist ein Baldachin zu sehen. Arabel hat zwei Spielwürfel und ein Schachbrett in der Hand. Auf den Würfeln sind die Augenzahlen Drei und Fünf zu erkennen. Das Schachbrett scheint sie gerade auf die Bank zwischen sich und Willehalm zu legen. Die erste Szene ist tiefer im Bildraum dargestellt, sodass die zweite Szene etwas abgerückt im vorderen Bildraum erscheint.

Auch diese Miniatur ist von Schröder bereits dem Text zugeordnet worden: „Sie reicht von: *R 98,28–99,19: *nu kom er fur di kunigin / die naig im und hiez in sitzen nider* (*R 98,28 f.) – *Arabel hiez ein chlarev mait / mit dem Markis ezzen nu* (*R 99,4 ff). *R 99,20–101,12: *die kuneginn zu hiez in sitzen na* (*R 99,20) – *do hiez pringen die kunegein / ein schachzabel* (*R 99,28 f.) – *daz schachzabel nam man nu dan* (*R 101,12 ff).“⁹²⁴ In der Tat geben die von Schröder dem Bild zugeordneten Verse das wieder, was im Bild zu sehen ist: Arabel lässt Willehalm mit einer Hofdame essen. Sie selbst sitzt mit am Tisch, was zwar nicht dem Text entnommen ist, aber im Bereich des Möglichen liegt, da auch nicht erwähnt wird, dass sie sich räumlich entfernt. Im Anschluss wird das Schachspiel gebracht. Die Einbindung der Bildseite erfolgt jedoch erst zwei Seiten nach der Textseite, auf welcher die Verse geschrieben stehen.⁹²⁵ Die Zuordnung der Bildseite ist dem Umstand geschuldet, dass die dazugehörige Textseite ebenfalls recto eingebunden ist, sodass eine Einbindung der Miniatur ihr gegenüber unmöglich ist. Dennoch verrät dieser Befund etwas über die Gewichtung der unteren Illustration innerhalb der beiden auf der Bildseite befindlichen visuellen Darstellungen: Eine Einbindung zwei Textseiten vorher hätte zur Folge, dass die obere Miniatur der entsprechenden Textseite gegenüberliegen würde. Durch die Einordnung gegenüber der fol. 24v liegt der Schwerpunkt also auf dem unteren Bild und damit auf der Schachpartie, die sich in der räumlichen Nähe von Text und visueller Darstellung offenbart, denn mit der auf der fol. 24v befindlichen Laisse 102 beginnt die zweite der drei stattfindenden Schachpartien, deren Beginn sich nicht von demjenigen der ersten Spielrunde unterscheidet: *Den Markis man zoch vz der prisvn* [...] (V. 102,1), *man bracht in fuer die kuengin / da si saz uf dem palas* (V. 102,18 f.) / [...] *und pflac sin wol, als man vor tet. / nach dem tische sa ze stet / braht man daz schachzabel dar* (V. 102,21 ff.). Die untere Szene kann also sowohl auf die Verse 98,28–99,19 als auch auf die Verse 102,1–102,23 rekurren, denn der Markis wird umsorgt, *als man vor tet*. Das Prozedere ist

⁹²⁴ Schröder: 1984, S. 205.

⁹²⁵ Schröder (ebenda) verweist ebenfalls darauf.

annähernd gleich. Die Erinnerung an die erste Schachpartie bleibt aufgrund der in der ersten Begegnung erwähnten Details erhalten und ist ebenso Bestandteil des vorliegenden, in der Miniatur dargestellten Spiels.

Einige Bildgegenstände erklären sich allerdings nicht unbedingt aus diesen Textstellen: Wer ist die vor Arabel kniende männliche Figur? Und was reicht sie der Königin an? Schröder vermutet, dass es Langalas ist.⁹²⁶ Tatsächlich liegt es nahe, dass es sich um den Emeral handelt. Die Garderobe, die er trägt, ähnelt stark dem Gewand, mit welchem er in der oberen Miniatur bekleidet ist. Auch das Knien deutet darauf hin, dass es sich um Langalas handelt, nimmt die Figur doch dieselbe Stellung ein wie die auf dem oberen Bild, nur spiegelverkehrt. Die Raumgestaltung der Miniaturen verbindet die beiden Szenen miteinander, indem sie die Richtung des Gehens und Kommens Langalas exakt wiedergibt. Bis auf einige zu vernachlässigende Details, wie der fehlende Hut und die fehlende Hermelinborte des Oberkleids, sprechen die überwiegenden Aspekte dafür, dass es sich um den Emeral handelt. Doch was hält er in seiner Hand? Naheliegender wäre, dass Langalas ihr den Schlüssel zum Kerker wiedergibt. Doch das, was der Emeral in der Hand hält, ist kein Schlüssel. In der Vergrößerung gibt sich der Gegenstand als ein eckiger Körper, der mittig eng zuläuft und oben abgerundete Seiten mit einer Kerbe in der Mitte besitzt, zu erkennen. Es könnte sich um einen Becher handeln. Vielleicht reicht Langalas Arabel ein Getränk dar. Der Emeral wäre somit als Diener tätig. Dafür spricht, dass Arabel und Willehalm bei Tisch sitzen. Schließlich befindet sich auf ihm eine Art Kanne, die einen Getränkeausschank nahelegt. Dagegen spricht jedoch, dass das Behältnis auf Langalas Hand ruht. Einen Becher derart anzureichen erscheint unplausibel. Über die Darstellungsweise von Gegenständen, die in der Hand gehalten werden, geben die weiteren Miniaturen Aufschluss: Bildfiguren, die Objekte in der Hand tragen, umfassen diese in der Regel vollends.⁹²⁷ Des Weiteren bildet generell die Gestaltung von Behältnissen innerhalb des Bildprogramms einen Unterschied zum vorliegenden Becher: Die Öffnungen der Gefäße sind rund dargestellt. Auch sind diese schwarz gezeichnet, sodass ersichtlich wird, dass es sich um einen Behälter mit einer gewissen Tiefe handelt, der Flüssigkeit aufnehmen kann.

Der Gegenstand weckt eine weitere Assoziation: Es könnte sich um eine Schachfigur handeln. Der Emeral scheint Arabel einen Turm anzureichen.⁹²⁸ Da sie in der folgenden Szene

⁹²⁶ Ebenda, S. 204.

⁹²⁷ Vgl. fol. 29r oben. Arabel reicht oder zeigt Willehalm einen Gegenstand der deutlich von ihren Fingern umgeben wird.

⁹²⁸ Dass es sich allein um den Turm handeln kann, erklärt sich aus der Form der Spielfigur, die zwar nicht ganz den bekannten Beispielen aus mittelalterlichen bildlichen Darstellungen folgt, aber dennoch ähnliche Züge

der Miniatur Schach spielen, ist es durchaus möglich, dass die männliche Figur Arabel die Schachfiguren für das Spiel angibt. Doch warum ist es nur eine Spielfigur und warum gerade der Turm? Eklatant in diesem Zusammenhang ist ebenso, dass Arabel in der Bildszene, die die Schachpartie mit Willehalm darstellt, zwar das Schachbrett hält, aber keine Spielfiguren zu sehen sind. Anstelle der Schachfiguren hält sie zwei Spielwürfel in der Hand. Das Darreichen einer Spielfigur ergibt sich also nicht allein aus der Konsequenz, dass sich Arabel und Willehalm im Folgenden dem Schachspiel widmen. Und dennoch ist der Turm ohne das Schachspiel undenkbar. Liefert die Überreichung des Turms womöglich den direkten Beweis dafür, dass er für Willehalm selbst steht? Die Interpretation der vorherigen Miniaturen unterstreicht einen derartigen symbolischen Sinnzusammenhang. Doch auch im Text selbst finden sich Hinweise, die diese Sinndimension unterstützen. So heißt es: *Der emmeral nu den Makis brahte / fuer Arabel [...]* (V. 99,1 f.) In der Miniatur bringt Langalas Arabel anstelle Willehalms, der bereits am Tisch sitzt, den Turm, aus dem er ihn holt. Das unterstützt die These, dass der Schach-Turm, den der Emeral überreicht, für den christlichen Helden steht. Doch welche weiteren symbolischen Bedeutungen kommen dem Turm angesichts des nun folgenden Schachspiels zu? Die Verbindung zum Schachspiel lässt weitere semantische Aufladungen vermuten. Zum Verständnis der Bildelemente ‚Schach-Turm‘ und ‚Würfel‘ muss also der Text herangezogen und eingehend untersucht werden.

Einen erneuten Hinweis auf die Verschränkung zwischen dem Turm und der Stärke des Markgrafen innerhalb der Szenerie findet sich im Text bereits, nachdem Langalas ihn aus dem Kerker geholt hat: Als ihn der Emeral von seinen schweren Ketten befreit hat, die einen Zentner wiegen, trägt er immer noch *einen poyen*, der ebenfalls einen Zentner schwer ist, den er aber dennoch zu tragen vermag.⁹²⁹ Seine Kräfte haben trotz der langen Haftstrafe nicht gelitten. Auch an dieser Stelle wird die übermenschliche Stärke Willehalms betont, die sich im Bild in der schweren Halsfessel manifestiert, die er zu Tisch und während der Schachpartei trägt.⁹³⁰ Nach dem gemeinsamen Mahl, welches im Beisein der höfischen heidnischen Öffentlichkeit

annimmt: der im Bauchbereich der Figur engzulaufende Körper und die aus der Heraldik und aus Miniaturen bekannte Lilienform des Turms mit seiner auf beiden Seiten abgerundeten Art und einer Kerbe in der Mitte. Abstrakte Figurenformationen waren im Mittelalter gängig. Tatsächlich ähnelt der Gegenstand jedoch vielmehr der Spielfigur des Königs. Letztlich fehlt jedoch die obligatorische Krone, die den König auszeichnet. Zu stark abstrahierten Spielfiguren siehe die bislang ältesten Schachfiguren Westfalens von einem Adelshof aus dem 11. bis 12. Jahrhundert in Sendenhorst (Kapitel 8, Abb. 3 der vorliegende Untersuchung); zu einem ähnlichen Figurentypus des Turms vgl. die zwei halben Roche des Wappens von Rochlitz (Kapitel 8, Abb. 4 der vorliegenden Untersuchung); allgemein zum Turm in der Heraldik vgl. Leonhard: 1978 und Oswald: 2006; vgl. auch Petzolds (1987, S. 75) Abbildung der Entwicklung der Schachfiguren vom arabischen zum europäischen Typ.

⁹²⁹ Vgl. V. 98, 9.

⁹³⁰ Vgl. hierzu auch fol. 13r und 19r.

geschieht,⁹³¹ findet die erste Schachpartie unter Anwesenheit von Frau Minne statt: *Kyllois sitzet sin saelden bi. / vraw Minne den zwein hie zuo siht, / von der helfe liht ein blic geschiht* (V. 100,6 ff.). Es erstaunt also nicht, dass die Schachpartie unter dem Zeichen der Minne steht und ganz von ihr bestimmt wird.⁹³² Willehalm, von der Liebe und Schönheit Arabels abgelenkt, unterliegt ihren Schachkünsten.⁹³³ So erklärt der Erzähler:

*Arabel mit ir rotem munde
tet im wol schach, als ir gezam. (V. 100,18 f.)
[...]
doch nam er, daz vraw Minne ir gunst
im gæbe, fuer den besten schach.
mat hie volget dem schache nach:
ob es geschehe, so lachet mir. (V. 100,22–100,25)*

Schröder glaubt in dieser Verspartie zu erkennen, dass Willehalm im Spiel mattgesetzt wird und verliert.⁹³⁴ Für Höcke „bezieht sich die Mattsetzung vielmehr auf Willehalms Verfassung als Liebender, denn es heißt zuvor, daß er die Gunst der Frau Minne für das beste Schachgebot hält. Der Erzähler wechselt hier von der realen Ebene des Schachspiels auf die symbolische Ebene der Minnehandlung. *mat hier volget dem schache nach* ist daher als Vorausdeutung zu verstehen: Willehalm wird durch Frau Minne mattgesetzt; das bedeutet, er kann sich nicht mehr gegen die Liebe zu Arabel wehren.“⁹³⁵ So glaubt Höcke, dass Willehalm die Partie letztendlich sogar gewinnt.⁹³⁶ Was die Mattsetzung Willehalms durch den roten Mund Arabels angeht, ist sowohl Schröder als auch Höcke recht zu geben. Die Königin kann das Matt aussprechen. Sie kann Willehalm aber ebenso symbolisch mattsetzen, nämlich durch ihre betörende Schönheit.⁹³⁷ Die Aussage ist also mehrdeutig. Im Schachspiel und anhand der Spielhandlungen

⁹³¹ Die mit verschränkten Armen an der Säule angelehnte heidnische Figur scheint aus diesem Grund dem Essen beizuwohnen. Dies ist kein heimliches Treffen, das unter Ausschluss der Öffentlichkeit geschieht. Womöglich ist er auch einer der Berater Arabels, der im Text erwähnt wird, und ihr helfend und schützend nach Tybalds Abfahrt zur Seite steht.

⁹³² Bereits in Ovids *Ars amatoria* findet sich die Anweisung an die Frauen, sich dem Schachspiel als geeignetes Medium der Liebesentstehung zu widmen. Vgl. Ovid: 1992, S. 133.

⁹³³ Vgl. V. 100,13 f.

⁹³⁴ Schröder: 1984, S. 353.

⁹³⁵ Höcke: 1996, S. 209 f.

⁹³⁶ Ebenda, S. 211.

⁹³⁷ Willehalm, verliebt und geistesabwesend, begeht folgenreiche Fehler im Spiel, woraufhin Arabel ihn fragt, *wie sitzet ir?/ ir trahet oder ir kuennet sin niht?* (V. 100,26 f.) Die Aussage lässt zumindest vermuten, dass er aufgrund seiner Zerstreutheit ein Matt provoziert.

offenbaren sich über das eigentliche Spiel hinaus die polysemen Sinnbedeutungen des Schachterminus des Mattsetzens.⁹³⁸ Denn die Auslegung des Verses *mat hier volget dem schache nach* betrifft nicht die Vorausdeutung der Mattsetzung Willehalms, vielmehr bezieht es sich auf die zukünftige Mattsetzung Arabels durch ihn. Er erhält von Frau Minne die Möglichkeit, das beste Schach zu spielen, nämlich Arabel in der Liebe matt zu setzen. Die Schachterminologie ist in diesem Fall über die reale Ebene des Spiels hinaus im Kontext der Liebe zu verankern. Bereits im Prolog gibt sich der Konnex des Mattsetzens und der Liebe zu erkennen und setzt so die Weichen für das Verständnis der Schachvokabulars.⁹³⁹

Darüber hinaus transportiert die Schachterminologie weitere Bedeutungsebenen:⁹⁴⁰ Der Schaden, den die Liebesbekehrung nach sich zieht, ist bekannt und endet in Kampfhandlungen zwischen Heiden und Christen. Das Mattsetzen im Kontext des Kampfes wird ebenfalls vor der Schachpartie thematisiert und betrifft Willehalm, der im Kampf die Heiden mattsetzt: *sin schach vil heyden seit da mat / daz ez der heydentuom bevant* (V. 29,22 f.).⁹⁴¹ Und so werden in diesen wenigen Versen die wichtigsten Eckpunkte der Schachterminologie deutlich: die der Liebe, die für das Werk Ulrichs konstitutiv ist, und die des Kampfes. Und tatsächlich durchziehen sie das gesamte Werk Ulrichs und konzentrieren sich, ob ihrer Häufigkeit, besonders in den Schachpartien zwischen Willehalm und Arabel.⁹⁴²

So ist es auch nur konsequent, dass Willehalm eine polyseme Aussage macht, die sowohl das Spiel als auch das Verhältnis zu Arabel betrifft: *,doch huetet ivch nu, daz rate ich. / min kunst gein iv meldet sich: / Vraw, minne schach ivch nit verbirt‘* (V. 100,30 ff.),⁹⁴³ um anschließend ihren Turm vom Spielfeld zu nehmen, mit den Worten: *,ez ist noch iwer, geruocht ir sin‘* (V. 101,9). Dies ist keine Kavaliershandlung, wie Höcke behauptet.⁹⁴⁴ Willehalm gibt ihr den Schach-Turm nicht um der Tugend willen zurück. Diese Spielhandlung ist wie der gesamte Dialog zwischen Willehalm und Arabel ambig und tangiert sowohl die reale Ebene des Spiels als auch die Beziehung Willehalms zu Arabel. Und tatsächlich gehören ihr nicht nur das Schachspiel und die Spielfigur, sondern auch Willehalm selbst. In diesem Vers offenbart

⁹³⁸ Zur Polysemie des Schachspiels in der mittelalterlichen Literatur und in der *Arabel* vgl. auch Urban: 2007 a, S. 155–186. Zur Metaphorik des Schachs siehe auch Strohschneider: 1991 a, S. 146.

⁹³⁹ Vgl. V. 4,30; vgl. auch die Verwendung des Schachterminus während der ersten Begegnung Arabels und Willehalms (V. 56,31); zur Schachterminologie im Prolog siehe auch Urban: 2007 a, S. 170 f.

⁹⁴⁰ Wie bereits Urban erkennt, „bietet das Schachvokabular eine Fülle an Möglichkeiten, über das Spiel hinaus auf weitere semantische Ebenen Bezug zu nehmen.“ Urban: 2007 a, S. 179.

⁹⁴¹ Vgl. hierzu auch Urban: 2007 a, S. 171.

⁹⁴² Generell zur Schachterminologie in der *Arabel* vgl. ebenda, S. 170–176.

⁹⁴³ In der Wolfenbütteler Handschrift lautet der Vers: *Vraw, minn euch nit verpirt* (V. 101,1). Der Hinweis auf das Schachspiel entfällt an dieser Stelle gänzlich, was die symbolische Auslegung der Verse nur noch deutlicher hervorhebt.

⁹⁴⁴ Höcke: 1996, S. 210.

sich der Zusammenhang zwischen dem Turm und Willehalm: Der Schach-Turm versinnbildlicht den Markis, der nicht allein Kriegsgefangener Arabels ist, sondern vor allem Minnegefangener. Er gibt ihr zu verstehen, dass er ihr gehört und sie über ihn verfügen kann, nicht allein als Gefangener der Heiden, sondern vor allem als Gefangener der Zuneigung zur ihr.⁹⁴⁵ Das Bild des Liebenden als Gefangenen konstituiert sich bereits während der ersten Begegnung mit Arabel: *Arabel, die er gerne sach./ sin hertze ir vancnüsse iach* (V. 57,3 f.).⁹⁴⁶

Verstärkt werden die so bedeutsamen Verse dadurch, dass Arabel ihn, nachdem Willehalm die Aussage getätigt hat, ansieht und schweigt. Die Konversation zwischen den Partnern bricht ab. Auch das Schachspiel kommt unmittelbar zum Stehen. Das Schachbrett wird fortgetragen, ohne dass der Ausgang des Spiels ersichtlich wird.⁹⁴⁷ Das Ende folgt abrupt. Die Stille bietet der verborgenen Botschaft Willehalms genügend Raum, um ihre Wirkung zu entfalten: Willehalm ist ihr in Liebe verfallen. Und so offenbart sich die symbolische Seite des Schachspiels auch im Forttragen desselben: Mit dem Abbruch des Spiels kommt die Sprache der Liebe zum Erliegen. Was folgt, ist eine *ander rede*.

Das Schachspiel eröffnet somit nicht allein einen Minne- oder Interaktionsraum, es macht die Kommunikation über Minne erst möglich. Mithilfe des Schachvokabulars ist Willehalm imstande, die kommunikativen Grenzen seines Gefangenenstatus zu durchbrechen und Äußerungen zu tätigen, die allein im Kleid des Symbolismus ausgesprochen werden können. Und auf dieser zeichenhaften Ebene schaffen sich die Spielpartner einen eigenen, heimlichen Raum, der nicht durch architektonische Grenzen gekennzeichnet ist, aber dennoch eine geistige Distanz zwischen den Spielpartnern und der umstehenden heidnischen Gesellschaft herstellt, denen der wahre Sinn des gesprochenen Wortes verborgen bleibt.⁹⁴⁸ Durch den plötzlichen Abbruch des Spiels wird jedoch der Kommunikationsraum der beiden Spielpartner gestört. Eine Erwiderung Arabels ist nicht mehr möglich.

Der Schach-Turm spielt auch in der zweiten Schachpartie eine gewichtige Rolle. Nachdem Willehalm nun erneut in sein Verlies gebracht wird und beide Protagonisten durch ihren

⁹⁴⁵ Dieser Auslegungssinn begegnet bereits in den kurz vorher von Willehalm erwähnten Worten: *min hertze des giht,/ daz ir seit meister ueber mich*. (V. 100,28 f.)

⁹⁴⁶ Vgl. auch V. 59,15; zum Gefängnis als Minneraum vgl. Urban: 2007 a, S. 142–154.

⁹⁴⁷ Urban (2007 a, S. 177.) erklärt, dass die Ausgänge der drei Schachpartien „nicht auf ein Ergebnis [...] hinauslaufen.“ Dem ist recht zu geben. Das Ergebnis der Partien spielt eine marginale Rolle, da sich der Gewinn in den Ausdeutungen des Spieles zu erkennen gibt.

⁹⁴⁸ Anders als Urban (2007 a, S. 150) bringt m.E. das Schachspiel selbst eine Ausgrenzung der heidnischen höfischen Gesellschaft mit sich. Zwar findet durch den Sprachwechsel – Arabel spricht im weiteren Verlauf des Schachspiels mit Willehalm Französisch – noch mal eine Erweiterung des Verborgenen statt, aber das Schachspiel ist bereits durch die symbolische Auslegung heimlich. Das scheint auch mit ein Grund dafür zu sein, dass Arabel angesichts der von Willehalm gemachten Aussage schweigt. Zum Minne- und Kommunikationsraum allgemein und in der *Arabel* Ulrichs siehe ebenda, S. 137–142.

Liebeskummer Pein erleiden, lässt ihn Arabel zu einer zweiten Schachpartie aus dem Gefängnis bringen.⁹⁴⁹ Die zweite Begegnung zwischen Willehalm und Arabel wird von einem Vergleich eingeleitet, der das Fest Krimhilds zum Inhalt hat. Der Erzähler beginnt mit einer Antizipation, die auf dieser folgenreichen Begegnung fußt: auf die zukünftigen Kämpfe zwischen Heiden und Christen.⁹⁵⁰ Arabel und Willehalm, [...] *zwei hertze laden / zu der Krimhilde hochgezit* (V. 102,4 f.). Ebenso plötzlich, wie die Vorausschau auf die zukünftigen Kämpfe im Erzählraum auftritt, verschwindet sie auch, indem der Erzähler auf die Ankunft des christlichen Helden im Palast überleitet und auf die zweite Schachpartie zu sprechen kommt. Das Spiel beginnt mit einem erneuten Gespräch zwischen den beiden Spielpartnern, in welchem Willehalm seine ritterlichen Taten in Runzeval und seine Gefangennahme Revue passieren lässt.⁹⁵¹ So beschwert er sich bei Arabel, dass er unschuldig in Gefangenschaft sitzt, und verweist auf seine ritterlichen Tugenden, die der *triuwe* und der *staete*.⁹⁵² Er entschuldigt sich ebenso für das Töten der vielen Heiden.⁹⁵³ Auch rechtfertigt er seine Gefangennahme erneut mit der Begründung der personellen Übermacht des Gegners.⁹⁵⁴ Die Rede macht großen Eindruck auf die umstehenden Heiden.⁹⁵⁵ Vor allem Arabel ist von Willehalms Rede beeindruckt. Infolgedessen verspricht sie ihm, Tybald nach seiner Rückkehr um eine Hafterleichterung zu bitten, und legt ihm nahe, zum heidnischen Glauben zu konvertieren.⁹⁵⁶ Vehement widerspricht Willehalm der Königin: *,ich bedoerft wol helf, und vuende ich die.*⁹⁵⁷ Auch diese beiden Verse exponieren die Stärke und ebenso die Glaubenskraft Willehalms. Nach diesem Dialog beginnt nun die eigentliche zweite Schachpartie, in welcher Arabel mit einem ihrer Türme die Dame Willehalms bedroht und ihn mit einem Funken Ironie fragt, ob er denn auf diese Art Frauen beschütze.⁹⁵⁸ Es ist offensichtlich, dass diese Aussage die symbolische Ebene des Spiels tangiert.⁹⁵⁹ Willehalm nutzt diese Gelegenheit für ein Mariengebete und Marienpreis, das er auf Französisch hält, nicht wissend, dass die heidnische Königin der französischen Sprache mächtig ist:

⁹⁴⁹ Vgl. V. 101,15–102,23.

⁹⁵⁰ Da die zukünftigen Kämpfe aus der sich entwickelten Liebe Arabels zu Willehalm und Gott resultiert, erscheint der Vorausblick gar nicht überraschend. Anders dagegen Höcke: 1996, S. 210.

⁹⁵¹ Vgl. V. 103,1–105,12.

⁹⁵² Vgl. V. 103,1 ff.; V. 105,9.

⁹⁵³ Vgl. V. 105,6 f.

⁹⁵⁴ Vgl. V. 103,23.

⁹⁵⁵ Vgl. V. 104,30.

⁹⁵⁶ Vgl. V. 105,30–106,7.

⁹⁵⁷ V. 106,17.

⁹⁵⁸ Vgl. V. 106,29 ff.

⁹⁵⁹ Vgl. auch Höcke: 1996, S. 213; vgl. auch Urban: 2007 a, S.

*'ey sueziu, æller sælden hort,
 mines herren muoter vnd doch meit,
 dinen tugenden si gecleit
 durch den, der von dir wart geborn.
 din geburt vns suonte den Even zorn,
 do du maget swanger wuerde
 der vil suezen buerde.
 Din magtuom die also enpfie,
 daz dich suende beangeste nie.
 maget wesende du in gebære,
 daz du nit lite vnkuesche swære.
 wol vns der muoter vnd der vrawen,
 von der wir sueln die hymel bawen.
 swaz Euen val uns het gedræwet,
 den val din trost hat vnderstræwet.
 Nu senfte dines kindes zorn,
 vnd bite daz iht wurd verlorn
 so schoen ein menschen bilde! (V. 107,8–107,25)*

Zweimal erwähnt Willehalm in seinem Gebet, ohne dass dabei explizit ihr Name genannt wird, dass die Mutter Gottes den Fall Evas wiedergutmacht. Nicht allein durch die Menschwerdung, Kreuzigung und Auferstehung Jesu findet der Mensch, der durch die Erbsünde Adams und Evas aus dem Paradies ausgeschlossen ist, zurück zu Gott, sondern ebenfalls durch Maria, die die Geburt Jesu Christi erst ermöglicht hat. Die heilige Mutter Gottes ist nicht bloß passive Gehilfin. Sie besitzt eine übergeordnete Stellung: Sie ist aktiver Teil des Heilsgeschehens Gottes und der Erlösung der Menschheit. Der gefährlichen Seite der Frau, repräsentiert durch Eva, die Adam zum Sündenfall anstiftet, wird die Jungfräulichkeit und die Sündenfreiheit Marias, die Gottes Sohn gebiert, entgegengehalten. Der erotisch konnotierte Sündenfall, der durch die Christin Maria wettgemacht wird, wird jedoch auch in diesem Gebet mit der Frau in Verbindung gebracht, denn letztendlich ist nur von Eva die Rede.⁹⁶⁰ Dadurch wird das Lob an die *vrawen* von der Möglichkeit des Abfalls überschattet. Und so erhalten die weiblichen

⁹⁶⁰ Später erwähnt Willhalm zwar ebenfalls Adam, aber die Anstifterin bleibt Eva: *durch Even schoen er daz begie* (V. 109,28). Die Schönheit Evas steht dabei in direktem Zusammenhang zu ihrer erotischen Anziehungskraft, die Begehrlichkeiten weckt.

Mischwesen des ‚Blumenlandes‘, deren *nider teil* entweder einen giftigen Zagel besitzen oder aber wohlgeformt sind, einen direkten Anschluss zu Eva und Maria, die jeweils eine der beiden Möglichkeiten repräsentieren.⁹⁶¹ Während Eva als Verführerin Adams die sexuell konnotierte Erbsünde provoziert, stellt Maria das Gegenteil dar, nämlich die jungfräuliche Mutter Jesu. Und so wird an Arabel durch die Gegenüberstellung von Eva / Heidin und Maria / Christin und die damit verbundenen Begriffe ‚Sexualität‘ versus ‚Jungfräulichkeit‘ eine Moraldidaxe entwickelt, die vor allem ihr heidnisches Dasein betrifft. In Analogie zur Nähe Marias zu Gott und in der Ferne Evas zu ihm wird die Minne des Heidentums der des Christentums gegenübergestellt und letztere, die dem Zagel absagt und im Kleid des Christentums gebändigt erscheint, aufgewertet. Die Notwendigkeit dieses Gebets erklärt sich durch die Nähe Arabels zur Sündhaftigkeit Evas. Und aus diesem Kontext heraus erklärt sich die spätere Aussage Willehalms: ‚*Haidenisch minne vnminne gert, / diu kristen minne liebe wert* [...]‘ (V. 116,1 f.).

Von dem Gebet Willehalms irritiert, denkt Arabel insgeheim über die Aussagen Willehalms nach. Nachdem der Erzähler nun von einem *Minnen wunder* (V. 108,10) spricht, das hier geschehe, fragt Arabel drohend, da ihre fröhliche Stimmung durch das Gebet gedrückt wird, was es mit der jungfräulichen Mutter auf sich hat.⁹⁶² Willehalm nimmt erst einmal scherzend ihren

⁹⁶¹ Das *blvomen lant* (V. 63,16) ist das Reich des Königs von Kunal, der gegen König Terramer Krieg führt. Auslöser der Begegnungen zwischen Arabel und Willehalm ist damit letzten Endes der Kriegszug Terramers und Tybalds gegen den König des Blumenlandes. Die Beschreibung des Blumenlandes und seines topographischen Raums erinnert nicht allein an das Paradies (vgl. Strohschneider: 1991 a, S. 380; vgl. Höcke: 1996, S. 191), der Erzähler selbst erklärt, dass da das *paradys sin mac* (V. 62,29). Das Blumenland ist damit dort zu verorten, wo das Paradies zu finden ist. (vgl. Höcke: 1996, S. 191) Inmitten dieses wundersamen Ortes, in welchem die Geschöpfe ein Loblied auf ihren Schöpfer singen, befinden sich abartige Schlangen-Kreaturen, deren Oberkörper die Gestalt weiblicher Wesen besitzen, die jedoch *niderhalp vf der brust kriechemt* (V. 62,13). Zuweilen befindet sich im Unterleib ein *zagel giftig* (V. 62,20), der sich negativ auf die menschliche Sexualität auswirkt: *menschlicher liebe gelust / daz nider teil sere schuehet. / vil herze liebe wirt verdruehet / bi vns von manigem nider teil.* (V. 62,13–62,17) Doch der Unterkörper kann auch heilbringend wirken, *swa daz nider geraetet wol* (V. 62,19). Wie Strohschneider (ebenda, S. 381) und Höcke (ebenda, S. 192) zu Recht erklären, wird ganz offensichtlich ein Bezug zur Erbsünde hergestellt. Für Höcke (ebenda, S. 293) wird an dieser Stelle auf „symbolischer Ebene [...] Tybalds Minnebeziehung zu Arabel angegriffen [...], und zwar von dem zukünftigen paradiesischen Minneglück Arabels und Willehalm.“ Strohschneider (ebenda) erkennt darin eine Übereinstimmung Tybalds mit dem sündenverfallenen Adam, deren Aussagekraft darin besteht, die Liebe zwischen Arabel und Tybald als falsche Minne, weil fern von Gott, darzustellen. Sicher ist, dass sowohl die Interpretation Strohschneiders als auch Höckes ihre Berechtigung besitzen. Doch in erster Linie wird in diesem Exkurs eine Verknüpfung des Weiblichen mit der paradiesischen Schlange beschrieben und damit der besondere Anteil der Frau am Sündenfall exemplifiziert, der Adam betrog, sodass er Ungehorsam beging. (V. 62,6 ff.) Es ist die Frau, die sich von Gott entfernt hat und damit der Körper der Frau, der negative Folgen auf die zwischenmenschliche Begierde besitzt. Diese Passage zeigt die Auswirkung der heidnischen gottfernen Liebe zwischen Arabel und Tybald, die aufgrund dessen nur scheitern kann. Das Blumenland markiert den Anfang vom Ende einer falschen Minne. Und so erfolgt die Einbettung der Blumenland-Passage handlungslogisch zwischen der Witwen-Episode und damit zwischen den gescheiterten Ehen der drei Königinnen und der Entstehung der Liebe zwischen Willehalm und Arabel. Es findet jedoch ebenfalls eine Verknüpfung zwischen der Schachpartie und dem in der Fassung *R vorhandenen Frauenlob statt, in welchen die Frau nicht nur einen besonderen Anteil am Sündenfall Evas besitzt, sondern in Form Marias auch an der Erlösung der Menschheit von demselben.

⁹⁶² ‚[...] so erloest mir daz ir hat geseit, / oder ez wird vns beiden leit.‘ / *Arabel hertze vræude vloch.* (V. 109, 5 ff.)

Turm vom Schachfeld mit dem Hinweis, dass dies sein Pfand sein soll für ihr unangemessenes Verhalten.⁹⁶³ Erneut wird nun der Schach-Turm exponiert. Allerdings verkehrt der Häftling damit die bestehenden Tatsachen ins Gegenteil. Eigentlich ist er das kriegerische Pfand, das die Heiden gefangen halten. Der Turm wird also erneut mit Willehalm in Verbindung gebracht. Was nun folgt, ist eine Unterweisung Arabels in die christliche Lehre: Auf Adam und Eva folgt Gottes Heilsplan, der sich in der Geburt Jesu durch Maria offenbart, um gleich darauf erneut auf die Mutter Gottes überzugehen, die in der vorliegenden Redaktorfassung mithilfe zweiundzwanzig weiterer Verse gegenüber der Fassung *A besonders exponiert dargestellt wird.⁹⁶⁴ Die Erweiterung bringt vor allem die Nähe Marias zu Gott zum Ausdruck, denn Willehalm erklärt, dass sie gekrönt neben dem *kuenge*, nämlich Gott, sitzt und damit nicht allein Teil des Himmelreichs ist, sondern Gott am nächsten steht.⁹⁶⁵ Darauf folgend berichtet er vom Dasein Jesu als Mensch und Gott zugleich, von seiner Kreuzigung, der folgenden Höllenfahrt, seiner Auferstehung, der Himmelfahrt und der Taufe, die den Menschen den Weg zum Himmelsreich ebnet.⁹⁶⁶ Letztlich legt er ihr den christlichen Glauben nahe.⁹⁶⁷

Doch damit ist die Belehrung durch Willehalm noch lange nicht beendet. Was nun folgt, ist die erste literarische Schachallegorie in deutscher Sprache.⁹⁶⁸ Das Schachbrett und die Spielfiguren stellen laut Willehalm die Himmelsordnung dar.⁹⁶⁹ Jede Spielfigur nimmt einen besonderen Platz innerhalb dieses Systems ein. Zuerst kommt Willehalm auf die wichtigste Figur des Schachbretts zu sprechen:

*swa der kuenc vf dem brete stet,
swelch stein im zu nahen get
in ern varens willen,
den kan er so gestillen:
balde er in von dem brete nimt.
swie danne die sinen gezimt
bi im durch helf und huote sin,
den tuot er gantzer helfe schin.
nu merket diz snelle gahen:*

⁹⁶³ Vgl. V. 109,10.

⁹⁶⁴ Vgl. V. 109,23–111,12.

⁹⁶⁵ Vgl. V. 112,10–111,12.

⁹⁶⁶ Vgl. V. 111,16–112,31.

⁹⁶⁷ Vgl. V. 113,1–113,8.

⁹⁶⁸ Vgl. Höcke: 1996, S. 215. Höcke ist der erste, der auf diesen nicht unwesentlichen Umstand hinweist.

⁹⁶⁹ Vgl. V. 114,15.

*swer sich zu got niht will nahen
vnd sines gelauben vart,
liht ein tac beiart,
der im git iamers enden. (V. 113,11–113,23)*

Der König, um den es in jedem Schachspiel geht und der daher die wichtigste Figur des Spiels ist, wird hier eindeutig mit Gott gleichgesetzt.⁹⁷⁰ Und so endet für diejenigen, die Gott nicht näherkommen wollen, das Leben mit dem Tod. Das Himmelstor bleibt ihnen ewig verschlossen. Das Spielbrett erfährt eine symbolische Erweiterung, indem es den göttlichen Heilsplan repräsentiert, der Einfluss auf das irdische Leben besitzt.⁹⁷¹

Auf den König folgen nun, wie bereits Urban erklärt, in hierarchischer Reihenfolge die weiteren Spielfiguren, die sich allesamt im Dienst des Königs und der Königin befinden.⁹⁷² Unter den aufgezählten Figuren sind ebenfalls die Türme zu finden, die in der hierarchischen Ordnung direkt unter dem König stehen. Des Weiteren erhalten sie eine Erläuterung, die den anderen Figuren vorenthalten bleibt: *diu roch zeigent gots gewalt* (V. 113,29). Die Türme stellen im mittelalterlichen Schachspiel die stärksten Spielfiguren dar. Und so manifestiert sich auch innerhalb der Schachallegorie die Gewalt Gottes in den Türmen. In Willehalms gottgewolltem Schicksal, das auf der Bekehrung der Heiden beruht, wird die Gewalt Gottes sichtbar und Willehalm zu seinem stärksten Instrument. Auf dem allegorischen Spielfeld fällt Willehalm damit der Part des Turms zu:

⁹⁷⁰ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 182. Laut Urban (ebenda) liegt zwar eine Identifizierung mit Gott nahe, doch lässt sich dies an dieser Stelle noch nicht eindeutig festmachen. Dem ist entgegenzuhalten, dass es innerhalb der vorangehenden Unterweisung bereits um Gott geht, der ebenfalls als *kuenc* umschrieben wird. In der Überleitung Willehalms zur Schachallegorie heißt es:

*bedenket schoene und ivgent,
und gelaubet den, des groziu tugent
ivch nit gerne verliesen wil.
nu merket hie vor uns daz spil:*

swa kuenc uf dem brete stet. (V. 113,7–113,11)

Auch nachdem das Handeln des Königs auf dem Spielbrett beschrieben ist, fällt sofort wieder der Begriff ‚Gott‘. Dass Willehalm eindeutig Gott meint, wenn er vom König spricht, offenbart sich auch innerhalb seiner Erklärung, dass der König alle Spielfiguren, die ihm entgegenhandeln, vom Brett nehmen kann. Die Figur des Königs ist innerhalb des Schachspiels an sich nicht dazu imstande, Figuren vom Feld zu nehmen. Er ist auf die Hilfe der umstehenden Figuren angewiesen. Daraus ergibt sich, dass es um die allegorische Deutung des Königs geht und nicht um die Schachfigur selbst. Dennoch lässt sich daraus nicht schlussfolgern, wie Höcke (1996, S. 216) und Schröder (1984, S. 221) behaupten, dass die Allegorie unstimmtig ist. Die Bedeutung des Königs ergibt sich im Schachspiel nicht durch seine Zugkraft, sondern durch die ihn umgebenden Figuren, die ihre Existenz dem König verdanken, dem sie zuarbeiten. Auch Urban (2007 a, S. 184 f.) widerspricht dem vehement.

⁹⁷¹ Wie Urban (ebenda, S. 182) erklärt, symbolisiert das Spiel den Lauf der Welt, an dem die Menschen für eine begrenzte Zeit teilhaben können.

⁹⁷² Urban: 2007 a, S. 182.

*Die stein mit vliez an ander huetent,
in guetlicher guete si guetent,
wie si den vienden sich entsagen.
fuer lage vnd fuer valsches iagen
sint si kueng und kuenginne bi.
alsus wirt man dort leides vri.
swer helfe hie an die suezzen sinnet,
des minne so von ir wiert geminnet
vnd von im, der si durch minne erkos,
wan si magtuoms pris nie verlos. (V. 114,1–114,10)*

Ebenso umschreibt Irmenschart nach der Rückkehr Willehalms das freudige Ereignis mit den Worten:

*drin hertzen waz nu mat
geseit mit eines valles stein.
verweister zuk waz nu ein
schahroh uf kuengin vnd vfritter.
ist vns der zuk nu worden wider,
so vræwe dich, ellendui frowe. (V. 207,24–207,29)*

Die Trauer der drei Herzen basiert auf dem Fall eines Steins, nämlich Willehalm, der in seiner Abwesenheit gründet. Der verwaiste Zug, den Urban zu Recht auf den christlichen Helden bezieht, bietet den Königinnen und Rittern, die um ihn trauern, *schahroh*. Erneut also wird der Turm angesprochen. Es ist der Turm, den die Königinnen und Ritter beklagen, und damit Willehalm, der durch seine Gefangenschaft den Schmerz auslöst. Der *schahroch*-Zug wird jedoch durch seine Flucht und seine Heimkehr wieder wettgemacht. Der Turm symbolisiert also auch in diesem Fall den Markis.

Doch nicht nur Willehalms Part innerhalb der weltlichen und göttlichen Ordnung wird innerhalb der Schachallegorie angesprochen. Vor allem Arabels Platz in der Welt ist Teil der Unterweisung. Die Engführung der Spielfiguren zur sakralen und zur irdischen Ebene ist, wie Urban bemerkt, vor allem Teil des Integrationsprozesses Arabels, denn

„sollte sich Arabel in den christlichen Kulturkreis begeben, müsste sie, so legt es ihr Willehalm nahe, die Einfügung in die höfische Gesellschaft und gleichzeitig den religiösen Übertritt akzeptieren. Die

Schachallegorie verfolgt damit den Zweck, das Modell eines idealen christlichen Staates vorzuführen, in dem jedes einzelne Mitglied sich dem jeweils Höhergestellten, dann dem König/Kaiser und schließlich Gott als Spitze und Garanten des Staates verpflichtet fühlt.⁹⁷³

Über die sakrale und irdische Auslegung des Schachspiels hinaus wird eine Engführung Arabels mit der Schach-Dame und damit mit der Jungfrau Maria angestrebt, die Urban an Termini wie *suezz*, *gueten* und *reine* festmacht, die Maria kennzeichnen und die Willehalm ebenfalls zur Charakterisierung Arabels verwendet.⁹⁷⁴ In der Tat evozieren die sprachlichen Hinweise eine besondere Nähe Arabels zu Maria.⁹⁷⁵ Doch sie beweisen damit nicht allein, dass ein Entschluss Arabels für Willehalm zugleich eine Entscheidung für die christliche Welt darstellt.⁹⁷⁶ Die christliche Didaxe Willehalms tangiert darüber hinaus die falsche heidnische Minne: Die Gleichführung Arabels mit Maria weist den Weg zur richtigen Minne, die in der Liebe der Mutter Gottes zum Pantokrator ersichtlich wird und die, wie Urban richtig erkennt, auf „der innigen Gemeinsamkeit von Maria und Gottvater“⁹⁷⁷ gründet. Die Minne ebnet den Weg zu Gott. Und so wird die Liebe Marias zum Exempel für die richtige Minne, die nicht auf Sexualität und dem irdischen Begehren basiert, wie sie sich in Eva zu erkennen gibt, sondern über sich hinaus auf Gott ausgerichtet ist.

Doch aus der engen Zusammenführung von Gott und Maria innerhalb der sakralen Sphäre der Schachallegorie ist kein gleichberechtigtes Dasein zwischen Maria und Gottvater abzuleiten. Und deswegen ergibt sich auch kein Problem, wie Urban behauptet, hinsichtlich der mittelalterlichen Spielregeln, die der Dame, anders als im modernen Schachspiel, nur eine eingeschränkte Bewegung innerhalb des Schachfeldes gewähren.⁹⁷⁸ Dass beide Figuren eine übergeordnete Stellung auf dem Spielfeld besitzen und daher beide den Schutz der anderen Figuren genießen, bedeutet nicht, dass auch die Stellung der beiden gleichzusetzen ist.⁹⁷⁹ Wenn auch nicht die stärkste, so ist der König doch die wichtigste Figur, dessen Schutz über dem der anderen Figuren steht. Und so wird die Figur der Dame innerhalb der Darstellung der

⁹⁷³ Urban: 2007 a, S. 185.

⁹⁷⁴ Ebenda. Zur Umschreibung Marias innerhalb der Marienlyrik vgl. Schäfer: 1971. Zur Verwendung der Begriffe *suezz*, *gueten* und *reine* vgl. ebenda, S. 52; S. 72.

⁹⁷⁵ Die Engführung Arabels und Marias beweist, dass eine mariologische Ausdeutung des Hasen auf fol. 10r durchaus berechtigt ist. Der Hase verweist nicht allein auf die Glaubensstärke Willehalms, sondern ebenfalls auf die Heimsuchung Arabels durch Jesus Christus mittels des Markgrafen, der ihr innerhalb der vorliegenden Textstelle die Vorstellungen des Christentums näherbringt. Vgl. zur mariologischen Symbolik des Hasen Kapitel 4.1.4, Zitat 719, S. 173 der vorliegenden Untersuchung. Zur Zusammenführung Marias und Arabels siehe auch Kapitel 4.4.6, S. 343 ff.

⁹⁷⁶ Vgl. Urban: 2007 a, S. 186.

⁹⁷⁷ Ebenda, S. 184.

⁹⁷⁸ Ebenda, S. 185.

⁹⁷⁹ „Ihre Funktion liegt vor allem darin, den König – und gleichberechtigt die Königin (A. 114,5) – sowie die Gemeinschaft zu schützen (A. 114,1).“ Ebenda, S. 182.

hierarchischen Ordnung Willehalms auch nicht an oberster Stelle genannt. Urban übersieht nämlich, dass das Schachbrett nicht nur die ständischen Prinzipien und einen idealen christlichen Staat widerspiegelt oder vorführt, sondern dass mittels des Schachbretts und seiner Figuren das christliche Machtgefüge erst generiert wird: Das Schachbrett, als in Feldern eingeteiltes räumliches Gefüge, reglementiert das Handlungsausmaß einer jeden Figur, deren Wirkungsspektrum in Relation zu den anderen Figuren zu sehen ist.⁹⁸⁰ Die Bedeutung der Spielsteine erfüllt sich erst im Hinblick auf die Gemeinschaft.⁹⁸¹ Der individuelle Handlungsraum, dem durch die Verortung des Einzelnen Grenzen gesetzt werden, ist nur als Teil eines großen Handlungsorgans zu verstehen. Die Grenzziehung und Verortung verleiht dem Dasein eine Ordnung und Strukturiertheit, die über das Individuelle hinaus auf die Gemeinschaft und Gott ausgerichtet ist. Die sich dadurch ergebende Festigkeit des sozialen Gefüges fehlt demjenigen, der sich gegen Gott und damit zugleich gegen das Gesellschaftsorgan richtet. Er grenzt sich selbst von der Gemeinschaft ab und ist vollkommen schutzlos. Die *viende* sind diejenigen, die die gottgewollten Grenzen überschreiten. Sie bewegen sich außerhalb der gesellschaftlichen Zielsetzung. Die *vienden* und damit die Heiden handeln wider Gott und wider die Gesellschaft. So ist dem Pantokrator oder eben dem König möglich, die Figuren mangels richtiger Situierung vom Platz zu nehmen: Abweichungen werden umgehend bestraft, wenn nicht auf der irdischen Ebene, dann doch durch den Ausschluss aus dem Himmelsreich auf der sakralen. Und das stellt das größte Manko der Heiden dar: Sie verlieren das Spiel und werden vom Spielfeld genommen, da sie sich nicht als Teil eines Ganzen verstehen, sondern sich selbst verhaftet bleiben.

Das Schachbrett wird damit zum Sinnbild eines politischen Macht- und Kontrollinstrumentariums, zur politischen Machtdemonstration, in welcher sich die christliche Überlegenheit im taktierten und kontrollierten Verhalten der Figuren widerspiegelt. Die christliche Welt wird von Willehalm damit räumlich definiert und durch die Zuordnung der Figuren zu einem Feld kontrollierbar. Das Schachbrett wird zur Disziplinarmaßnahme und durch die nicht vorhandene Grenze zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre zu einem panoptischen System, in welchem Gott als Sehender, ohne gesehen zu werden, als

⁹⁸⁰ „Als Sinnbild des Topologischen fungiert im Strukturalismus mithin das Schachspiel, insofern es als Veranschaulichung dient, durch die Relationsbeziehungen zwischen den Figuren und den Handlungsmöglichkeiten ausgehend von den Positionen deutlich gemacht werden.“ Günzel: 2008, S. 225.

⁹⁸¹ Bereits bei Jacobus de Cessollis, der um 1300 die Predigt „Über die Sitten der Menschen und die Pflichten der Adligen“ verfasste, fungierte das Schachbrett und die Schachfiguren als Exempel für eine „gottgewollte staatliche Ordnung“. Vgl. Schädler: 1998, S. 51; vgl. auch Petzold: 1987, S. 118 ff.

Disziplinarmacht Zugriff auf das Spiel der Welt hat.⁹⁸² Es eröffnet sich durch die Zuweisung der Figuren an einen bestimmten Ort ein politischer Raum, der auf einem Ordnungssystem basiert, dessen Ziel es ist, das Leben und Handeln auf Gott und auf die Gesellschaft auszurichten: „Politik ist die Kunst, einen politischen Körper zu erzeugen. Sie ist ein besonderes Verfahren, den verstreuten Körpern, Reden und Dingen einen einzigen Zusammenhang, einen identifizierten Ort, einen Platz und eine Stelle zu verschaffen.“⁹⁸³ Und so sind die lose Anbindung der königlichen Witwen und die verlorenen heidnischen Kämpfe auf dem Schlachtfeld und in der Minne Ausdruck des fehlgeleiteten heidnischen Glaubens mangels eines über das Individuelle hinaus auf die Gesellschaft ausgerichteten Lebens, das nicht auf dem christlichen Glauben fußt, der das Individuum nur als Teil einer Gemeinschaft akzeptiert.⁹⁸⁴ Den Heiden fehlt der eine politische Körper, der die königlichen Witwen auffängt und sie erneut in die Gesellschaft einbindet, denn innerhalb der Heidenschaft bleiben sie sich selbst überlassen.

Und so ist auf dem politischen Feld des christlichen Daseins auch kein Platz für eine Herrscherin: Arabel, versinnbildlicht durch die Figur der Dame im Schach, kann sich des Schutzes ihrer Person sicher sein, muss aber zugleich ihre Autorität und ihren Handlungsraum aufgeben, um Teil des christlichen Machtgefüges zu werden. Ihr wird ein eingeschränkter Platz zugewiesen, der ihre bisherige räumliche Verfügungsgewalt zunichtemacht und mit einem erheblichen Geltungsverlust einhergeht.⁹⁸⁵ Und so wird der Einfluss der Frau, symbolisiert durch die Position der Mutter Gottes neben Gottvater, eingeschränkt.

Die Unterweisung Willehalms endet, indem er ihr seine Zuneigung und Liebe bekundet, für die er nicht nur die Gefangenschaft ertragen würde, sondern auch jeden Kampf gegen die Heidenschaft und ihre Götter aufnehme.⁹⁸⁶

Doch wie geht die Miniatur mit den komplexen und vielfältigen Schwerpunkten des Gesprächs um und wie wird der Dialog ins Bild umgesetzt? Welche Deutungen lässt das Gespräch bezüglich des Turms und seiner Symbolhaftigkeit zu? Oder beweist die Miniatur gar,

⁹⁸² „Die prominente Rolle des Blicks legen den Gedanken nahe, als ließen sich auf sie auch alle jene Exzesse einer panoptischen Perzeption – eines Sehens ohne Gesehenwerden – zurückführen, die die Disziplinarmächte so furchterregend machen.“ Balke: 2002. S. 120

⁹⁸³ Vgl. Vogl: 2002, S. 156.

⁹⁸⁴ „Politik wäre demnach jene Operation, die in den verstreuten Körpern den einen und zusammenhängenden bewegt und aus den disparaten, undeutlichen oder ungehörten Stimmen ein einziges Sagen hervorbringt.“ Ebenda.

⁹⁸⁵ Ihr bisheriger Verfügungsraum wird zu einer punktuellen Stellung innerhalb der Ordnung des Schachs. Der Raum, den sie vormals hatte, wandelt sich zu einem Ort: „Die Unterscheidung der Begriffe ‚Ort‘ und ‚Raum‘ ist für mittelalterliche Abbildungsverfahren sehr wichtig. [...] Er meint eine Stellung in der Ordnung der Dinge, der innerweltlichen wie der außerweltlichen. Daher ist die richtige Darstellung eine Form der Anordnung.“

Holländer: 1997, S. 1090.

⁹⁸⁶ Vgl. V. 114,20–115,9.

dass bildliche Darstellungen gänzlich ungeeignet sind, um Dialoge und ihre entsprechenden Inhalte zu visualisieren, wie Schröder vermutet?⁹⁸⁷ Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass ein derart umfangreicher Dialog schlecht zu illustrieren ist. Doch das Ziel der Miniatur ist es anscheinend nicht, diesen Dialog in Gänze abzubilden. Das Bildprogramm beabsichtigt auch nicht, den gesamten Text visuell zu begleiten, gäbe es doch die Möglichkeit, ihn kontinuierlich mit Miniaturen zu verfolgen. Dennoch ist es falsch zu behaupten, dass Dialoge in der Illustration der Arabel vollkommen fehlen. Denn in der Übergabe des Schach-Turms an Arabel akkumulieren sich die Themen des Gesprächs zwischen ihr und Willehalm. Langalas gibt Arabel den Turm, der für Willehalm steht, symbolisch an die Hand. Damit wird ihr jedoch nicht nur ein starker und mächtiger Kriegsgefangener überreicht, der durch den Turm als ein architektonisches Mittel, das der Wehrhaftigkeit dient, versinnbildlicht wird, wie es die Miniaturen nahelegen, sondern auch die Glaubensstärke Willehalms, der in den Jahren der Gefangenschaft als glaubensfester und gestärkter Christ hervortritt und der die gesamte Gewalt des christlichen Gottes repräsentiert. Der religiöse Gehalt des Dialogs und die Gefahr für die Heiden, die von der nun folgenden Schachpartie ausgeht, konstituieren sich in der Übergabe des Bildelements ‚Schach-Turm‘, das ebenfalls auf die Szenerie rechts im Bild und damit auf die Schachpartie rekurriert, sodass die beiden Bildhandlungen nicht getrennt voneinander, sondern vielmehr zusammen betrachtet werden müssen. Die Miniatur kann vom Betrachter daher einerseits als Momentaufnahme aufgefasst werden, in welcher sich aufgrund der aufeinander bezogenen Bildmittel ‚Schach‘ und ‚Schach-Turm‘ die beiden Bildhandlungen zeitlich verbinden. Andererseits können die beiden Bildszenen ebenfalls als zwei aufeinanderfolgende Handlungen verstanden werden, deren narratives Potenzial auf der zeitlichen Abfolge der beiden Ereignisse basiert. In diesem Fall schafft das Bild etwas, was die Linearität des Textes nicht kann: Handlungen gleichzeitig darstellen, die auch als aufeinanderfolgend erfahren werden können. Die Miniatur verwebt verschiedene Zeitebenen und erweitert die Sinndeutung der Handlungen. Durch die gleichzeitige Darbietung nacheinander stattfindender Handlungen potenziert sich die Symbolik des Bildes und der Bildelemente.

Text und Bild gehen jedoch in der symbolischen Ausgestaltung des Schachspiels konform. Ebenso wie der Text wird auch im Bild die symbolische Thematik des Schachs durch die im Bildraum befindlichen Figuren aufgegriffen, die sich der Brisanz des Schachspiels und des Gesprächs nicht klar zu sein scheinen: Vollkommen unberührt beobachtet die an der Säule des

⁹⁸⁷ Vgl. hierzu Kapitel 1.3, S. 46 der vorliegenden Arbeit.

Baldachins angelehnte Figur das Szenario und verdeutlicht damit, dass für die umstehenden Beobachter die symbolische Ebene der Schachpartie nicht zu verstehen ist. Die Schachpartie eröffnet auch im Bild einen Kommunikationsraum, der nur für die beiden Protagonisten existiert und von welchem die heidnische Gesellschaft ausgeschlossen ist. Und so sind auch in der zweiten dargestellten Szenerie Arabel und Willehalm vollkommen allein, ohne dass umstehende Figuren dem Ereignis beiwohnen. Denn das Gesagte bleibt für das Umfeld der beiden unverständlich. Unterstützt wird diese auf der Symbolik basierenden Zweisamkeit des Gesprächs dadurch, dass die zweite Szene von der ersten abgerückt erscheint: Während die erste dargestellte Szene, das Mahl und die Übergabe des Turms an Arabel durch Langalas, in die Tiefe des Bildraums gerückt ist, steht die darauffolgende Schachpartie räumlich im Vordergrund. In dem dadurch stark begrenzten Bildraum, in welchem sich kein Platz für weitere Zuhörer befindet, offenbart sich die Intimität des Gesprächs, das nicht nur im Symbolismus des Turms als mächtigstes Instrument Gottes und damit in Willehalm zum Ausdruck gebracht wird, sondern auch mithilfe der Würfel. Würfelspiele werden seit jeher als blasphemischer Zeitvertreib verurteilt.⁹⁸⁸ Die dem Würfelspiel angehängte Gotteslästerung kulminiert in der Vorstellung, dass römische Soldaten während Jesu Kreuzigung um sein Gewand würfelten.⁹⁸⁹ So erstaunt es nicht, dass das Würfelspiel für das sündhafte Dasein des Menschen steht und als Laster gilt.⁹⁹⁰ Die Erfindung des Würfels ist im Mittelalter sogar dem Teufel selbst zugesprochen worden.⁹⁹¹ Die Symbolik des Würfels basiert daher auf grundlegend schlechten Eigenschaften, die mit dem *vanitas*-Gedanken, der Sünde und dem Verlust des Seelenheils in Verbindung stehen.⁹⁹² In der symbolischen Auslegung der Würfel finden sich also weitere Schwerpunkte des Gesprächs, nämlich das sündhafte, allein auf das irdische beschränkte Dasein der Heiden, das der falsche Glaube mit sich bringt, und der Kampf um die Liebe zu Arabel und zu Gott, die Willehalm anhand des Schachspiels verdeutlicht und im Verlauf seiner Lebensgeschichte austrägt. So rekurren die beiden visuellen Elemente ‚Schach-

⁹⁸⁸ Vgl. Schädler: 1998, S. 32. Laut Schädler galt das Würfelspiel sowohl im christlichen Europa als auch im islamischen Orient als Blasphemie.

⁹⁸⁹ Ebenda, S. 34. Schädler verweist darauf, dass die Vorstellung von der Verlosung des Mantels Jesu durch die Würfel aus dem 14. Jahrhundert stammt. Exemplarisch nennt er die Kreuzigungsbilder von Johannes von Metz, die um 1445 entstanden sind. Als Exempel für ein früheres Beispiel sei das Anjou-Legendarium aus den 1330er Jahren, das auf fol. 10 die würfelnden Soldaten darstellt, genannt. Die Verbreitung der Darstellung der römischen Soldaten, die am Fuße des Kreuzes um das Gewand Christi würfeln scheint ab dem 14. Jahrhundert besonders stark zuzunehmen und beschränkt sich nicht allein auf Bilder, sondern ist auch in kirchlichen Glasfenstern, Skulpturen und Altären zu finden, so unter anderem in einer Skulptur des Kölner Doms.

⁹⁹⁰ Vgl. auch Butzer / Jacob: 2012, S. 489.

⁹⁹¹ *der tiuvel schuof das wurfelspill/ darumbe das er selen vill/ damit gewinnen will.* Vgl. Reinmar von Zweter, HMS II 109, S. 466; vgl. auch ebenda.

⁹⁹² Butzer / Jacob: 2012, S. 489.

Turm‘ und ‚Würfel‘ gemeinsam auf das zwischen Arabel und Willehalm stattfindende Gespräch, das der Betrachter mithilfe der Symbolik, in welcher sich die eigentliche Bedeutung erst offenbart, erfassen und decodieren muss, um der Szenerie Sinn zu verleihen.

Doch auch die Augenzahlen der Spielwürfel lassen sich symbolisch auslegen, was hinsichtlich der vorherigen zeichenhaften Auslegung der Bildelemente naheliegt: Die Drei, die auf dem ersten Würfel zu erkennen ist, kann für die Vollkommenheit stehen, ebenso wie sie in diesem Zusammenhang die Dreifaltigkeit, die Heilige Familie und die Auferstehung Jesu, die sich am dritten Tag vollzog, symbolisieren kann. Die Fünf auf dem zweiten Spielwürfel kann die Unvollkommenheit des Menschen, seine Kreatürlichkeit, die erotische Annäherung, aber auch die Vergebung und die Erlösung symbolisieren.⁹⁹³ Die Zahl Acht, die sich beim Zusammenzählen der Augenzahlen ergibt, kann für die Neugeburt, für den Neubeginn, für die geistige Wiedergeburt, für die Auferstehung und für die Taufe stehen.⁹⁹⁴ Und so ergibt sich ein sehr viel präziseres Bild vom Dialog zwischen Arabel und Willehalm: Steht der eine Spielwürfel für die Vollkommenheit des Menschen, die sich in der Dreifaltigkeit und in der Heiligen Familie widerspiegelt, so transportiert der zweite Würfel die Unvollkommenheit der irdischen Kreaturen, die aus diesem Grunde Vergebung und Erlösung im Glauben und durch Gott ersuchen, was letztendlich in der Taufe und damit in der geistigen Wiedergeburt und in der Auferstehung kulminiert.⁹⁹⁵ Werden diese symbolischen Auslegungen auf das Gespräch zwischen Arabel und Willehalm bezogen, ergibt sich eine detaillierte Auseinandersetzung der visuellen Darstellung mit den Textinformationen: Die Heidenchaft, die der Sünde verfallen ist, was mittels der Spielwürfel versinnbildlicht wird, kann im Glauben zu Gott, der die Vollkommenheit darstellt, Erlösung und mit der christlichen Taufe Eingang zum Himmelreich finden. Oder mit den Worten Willehalms: *Vrawe, wir warn alle heiden* (V. 110,1). Doch die Sünde kann im christlichen Glauben aufgehoben werden. Durch die Zahlensymbolik erhält das Gespräch zwischen Arabel und Willehalm im Bild die Präzisierung, die Schröder vermisst. Auch wenn das Bild den Dialog in der Dichtung nicht in seiner Linearität visualisiert, so kann es doch mittels symbolischer Bildelemente, des Bildaufbaus und der Verbindung zum Text die

⁹⁹³ Ebenda, S. 138.

⁹⁹⁴ Die Achtzahl symbolisiert die Auferstehung, den Neuanfang und die Neuschöpfung in der Taufe. Vgl. Heinze: 2016, S. 61. Zur Zahl Acht in der Bibel siehe Meinhard: 2016, S. 93–105. Zum Baptisterium und zur oktogonalen Form des Taufbeckens im Kontext der Symbolik der Zahl Acht siehe auch Heinze: 2016 a, S. 55–61; vgl. auch Heinze: 2016 b, S. 207–217.

⁹⁹⁵ Generell lässt sich feststellen, dass die Zahlensymbolik aufgrund ihrer Bandbreite und des ausschweifenden Bedeutungsradius unpräzise erscheint. Doch genau von dieser Vielfalt profitiert in diesem Fall das Bild. Durch die jeweiligen Interpretationen des Betrachters, die individuell unterschiedlich sein können, ergeben sich vielzählige und mithin widersprüchliche Auslegungen, die auch zu einer Bedeutungserweiterung führen. Dem Rezipienten wird allerdings Vorwissen abverlangt, ohne das eine Interpretation nicht zu leisten ist.

grundlegenden Themen des Gesprächs abstrahieren und dem Betrachter, der den Text kennt und die Szenen mithilfe der visuellen Ansatzpunkte ausgestalten kann, vermitteln. Die Details des Gesprächs können – aufgrund des textlichen Vorwissens des Betrachters – in Erinnerung gerufen werden und in die Ausdeutung einfließen. Doch die eindringliche Beschäftigung des Rezipienten mit den nicht textbasierten Bildelementen und den Informationen aus dem Text führt zu einer gesteigerten Qualität der Szenerie: Die Bedeutung des christlichen Glaubens für Arabel und die Liebe zu Willehalm erfahren eine Vertiefung und Erweiterung, die über die des Textes hinausgeht. Die Wirkungsmacht des christlichen Glaubens wird in der Miniatur exponiert dargestellt. Und so rückt die Liebe, die im Text zwischen Willehalm und Arabel bereits vorhanden ist, in den Hintergrund, während die religiöse Unterweisung sich geistig in den Vordergrund drängt, ebenso wie sich die rechte Bildhandlung der Miniatur, nämlich die Schachpartie, dem Betrachter visuell nähert. Denn der Dialog zwischen der heidnischen Königin und dem christlichen Gefangenen ist noch nicht vollzogen. Er hat noch nicht einmal begonnen: Arabel ist gerade dabei, das Schachbrett für das Spiel vorzubereiten. Und dennoch trägt die Miniatur bereits die Früchte der religiösen Unterweisung. Die Miniatur übergeht damit den eigentlichen Dialog, ohne dabei auf die Inhalte des Gesprächs zu verzichten, und setzt eigene vom Text unabhängige Schwerpunkte. Das Bild selektiert Textinformationen und fokussiert wiederum dezidierte Details der Dichtung: Die heilige Mutter Maria, die im Text einen Platz neben Gottvater im Himmelreich besitzt und als Bezugspunkt für Arabel fungiert, wird im Bild nicht exponiert dargestellt. Auch Willehalm mit seinen überkreuzten Beinen und der lässigen Haltung wirkt kein bisschen liebestrunken und unkonzentriert. In der visuellen Darstellung bleibt er der glaubensstarke christliche Ritter, dessen Stärke von der Liebe nicht beeinträchtigt wird. Der Dialog wird allein von der sakralen Ebene her bestimmt. Nichts lässt auf die im Text so bedeutende erotische Sphäre des Gesprächs schließen. Der Betrachter konzentriert sich auf die visuellen Mittel, die im Bild bereits vor der eigentlichen Schachpartie und damit vor dem Gespräch zum Tragen kommen. Dabei fällt auf, dass die Verknüpfungen einzelner Textelemente und textunabhängiger, bildgenuiner Mittel auf die Schwerpunkte des Dialogs eingehen und im Bild Sinn generieren. Mittels der verschiedenen Bildelemente, die ein Konglomerat aus textbasiertem Wissen und bildgenerierter Sinndeutung bilden, rekurriert die Miniatur sehr präzise auf die Themen des Gesprächs, nämlich Gottes Gewalt, Gottes Heilsordnung und den richtigen und den falschen Glauben, welche zunächst im verbalen Kampf um Arabels Seelenheil ausgelotet werden. Das Bild illustriert also nicht allein den Text, im Sinne einer direkten Umsetzung visuell ergiebiger Details der Dichtung, sondern fügt über die Textinformationen hinaus bildgenuine Elemente ein. Doch erst die Kombination Text, Bild und

Rezipient erschaffen in einem Dreispann die Bedeutung, denn ohne den Rezipienten, der in einem kommunikativen Akt Text und Bild ausdifferenziert, zusammenführt und auslotet, ist das Zusammenspiel von Dichtung und Miniaturen nicht zu erfassen.

4.2.6 fol. 29r Arabel bespricht sich mit den vier Fürstinnen / Arabels und Willehalms dritte Schachpartie (oben)

Auf der linken Bildseite sitzt Arabel auf einem Thron. Vor ihr stehen vier weibliche Figuren. Die Königin stemmt ihre rechte Hand in ihre Hüfte, während sie ihre linke Handfläche erhebt und gegen die ihr am nächsten stehende Figur richtet. Die weibliche Figur sieht die Königin an. Dabei reckt sie ihren Zeigefinger empor. Die rechts neben ihr stehende Figur umklammert mit der rechten Hand ihren Umhang und schaut ebenfalls in Arabels Richtung. Die dritte weibliche Figur auf dem Bild ist der vierten Dame zugewandt. Während sie mit ihrer linken Hand ihren Mantel hält, streckt sie ihre rechte Hand der vierten Figur entgegen, die sie ansieht und mit beiden Händen ihren Mantel um sich hält. Auf der rechten Bildseite sitzen Arabel und Willehalm auf einer Bank. Zwischen ihnen liegt ein Schachbrett. Willehalm trägt eine Halsfessel und greift mit seiner rechten Hand nach dem Schachbrett, während er Arabel ansieht. Die Königin hält ihm einen Gegenstand entgegen und schaut ihn ebenfalls an. Hinter ihr steht eine Hofdame, die ein Haarband trägt und ihre linke Hand vor ihre Brust hält. Beide Szenen sind unter einer Dachkonstruktion dargestellt, die von zwei außenliegenden Säulen und einer mittleren Säule getragen wird. Die mittlere Säule verläuft zwischen den beiden Szenen, sodass beide Bildhandlungen unter einem Dach stattfinden. Die jeweiligen Bodenflächen sind nicht voneinander getrennt. In beiden Szenen ist die Figur der Arabel größer dargestellt als die umstehenden.

Schröder ordnet die linke Bildhandlung den Versen 116,5–119,9 zu: *„nu nam di kuniginn zehant / der trewe si vil staete vant (*R 116,5 f.) – ,nu ratet mir daz peste‘ (*R 117,14) – so iahen die vrowen viere: / ,nu besendet den degen schiere / und trachtet daz die vart volge‘ (*R 119,7–9).“*⁹⁹⁶ Die rechte Bildseite bezieht sich ihm zufolge auf die Verse 119,10–123,13: *„den Markis hiez si pringen san (*R 119,14 f.) – daz schachtzabel trueg man dar san. / daz ward alhie durch list getan (*R 119,30) – ,mugt ir der haiden mich erwern?‘ (*R 120,15) – ,seit ir an mir so trewen stæte, / ich wil euch helfen von hinne‘ (*R 121,2 f.) – ,vil suezze, ich han*

⁹⁹⁶ Schröder: 1984, S. 205.

trewen vil (*R 125,5).“ Links im Bild ist Arabel dargestellt, die sich allein mit den vier Fürstinnen berät.⁹⁹⁷ Die Einordnung ist lediglich dahingehend zu korrigieren, dass Arabel sich bereits im Gespräch befindet und daher die linke Bildszene erst V. 117,14 zugeordnet werden kann.⁹⁹⁸ Die Einbindung der Bildseite gegenüber der fol. 28v und damit gegenüber den Laisses 118, 119 und 120 ist dem Umstand geschuldet, dass eine Einbindung gegenüber der Laisse 116 nicht möglich ist. Dennoch ist auch diese Zuordnung, die zwar nicht den Beginn der Rede Arabels beinhaltet, aber dafür die Aussage der Fürstinnen, sinnvoll, da die rechte Bildhandlung auf die Laisses 119 und 120 auf fol. 28v rekurriert.⁹⁹⁹ Eine Anbindung eine Seite später hätte zur Folge, dass der Schwerpunkt auf der unteren Bildhandlung läge. Der Akzent liegt also vornehmlich auf der oberen Miniatur, was angesichts der Bedeutung der Textpassage, die in der Flucht Arabels mündet, sinnvoll erscheint.

Der Dialog ist also hinsichtlich der Flucht der heidnischen Königin und des christlichen Ritters bedeutungskonstituierend und muss daher eingehend betrachtet werden.¹⁰⁰⁰ Im Text vor dem Gespräch heißt es, dass Arabel am vierten Tag nach der Schachpartie die Rede Willehalm *gelich in ir hertze wac* (115,20). Die Rede, die sie vernommen hat,

*mit liebe was in ir hertze komen
ein minne, div si von minne schiet,
der minne liebe ir widerriet
daz si minne durch minne liez.
was ir div Minne dar vmme gehiez,
ob si sich minne durch minne bewæge,
vnd dannoch minne in minne pflæge?
ich wæne sin wol vnd weiz sin niht,
ane daz der minne liebe gihet,*

⁹⁹⁷ In Vers 116,18 f. wird explizit, dass sich Arabel mit den vier Fürstinnen zurückzieht. Daher kann es sich nur um die vier Fürstinnen handeln.

⁹⁹⁸ Es ist zwar richtig, dass Arabel ihre Vertrauten ebenso – wie im Text – erst zusammenrufen muss, bevor es zu einem Gespräch kommt, doch es ist offensichtlich, dass das nicht Thema der Bildhandlung ist. Der Betrachter muss zwar, um die Szene einzuordnen, die Leerstellen füllen, das macht die Zusammenführung der Damen aber noch lange nicht zu einem Teil der Bildhandlung.

⁹⁹⁹ Zu Beginn der Laisse 118 – in Vers 118,1 – bittet Arabel, nach der Unterweisung der Frauen über den Inhalt des Gesprächs mit Willehalm, diese um Rat: *,nu ratet, als ir beste kuennet/ und ouch iu selben eren guennet!* Die Miniatur kann sich diesbezüglich also nicht allein auf Vers 117,14, sondern ebenfalls auf Vers 118,1, der sich in räumlicher Nähe der Illustration befindet.

¹⁰⁰⁰ Urban geht auf die dritte stattfindende Schachpartie zwischen Willehalm und Arabel so gut wie gar nicht ein. Dabei birgt sie mehr als nur den nun deutlich werdenden Fluchtgedanken Arabels. Sie ist der Beweis des religiösen Hintergrunds der Flucht.

daz ir liebe mit got wll haben pfliht. (V. 115,22–115,31)

Bereits Höcke verweist auf das schwer verständliche Wortspiel Ulrichs, das er als kläglichen Versuch wertet, die Minnehandlung mit dem religiösen Hintergrund zu verbinden.¹⁰⁰¹ Um seine Ansicht zu untermauern, ignoriert er allerdings die letzten, nicht schwer verständlichen Verse, die das Fehlverhalten der heidnischen Minne beinhalten: Die heidnische Minne ist falsch, weil sie sich nicht Gott verpflichtet.¹⁰⁰² Arabel entscheidet sich damit für die richtige christliche Liebe, die nicht allein menschlicher, sondern zugleich göttlicher Natur ist. So verwundert es nicht, dass auch das Gespräch zwischen den vier Fürstinnen und der Königin, die sich im Vertrauen an sie wendet und um Rat bittet, ebenfalls der Minnethematik und weniger der religiösen Ebene zuzuordnen ist.¹⁰⁰³ Doch Arabel erhofft sich nicht allein durch ihre Vertrauten Rat:

*,nu hoeret mir
ein rede wil ich iv entsliezen;
der sol ivch gahes nit verdrieessen,
biz daz ir si vol hoeret gar.
dar nach nemt an der rede war,
ob si iv ge von hertzen zuo.
iwer ieglich mir dann vf tuo,
wie ir des mæeres rede behage.
dar nach ich iv mer sage,
daz wir der goete sin erwendet.
hat vngelaube vns so erblendet,
daz wær nit ein vræuden spil.
die rede ich iv entsliezzen wil,
ir ist zu valle gar ze vil.
Ein iamer mich so ze verlueste iaget. ‘
Arabel in do gar saget,
wes der Markis hete geiehen,*

¹⁰⁰¹ Vgl. Höcke: 1996, S. 217.

¹⁰⁰² Dass die Rede Willehalms am vierten Tag Arabels Herz ergreift, kann ebenfalls religiös gedeutet werden und leitet somit den Übergang zur Bekehrung und Flucht Arabels ein.

¹⁰⁰³ Ebenda, S. 218.

*und ir wær, als si ez het gesehen:
 ,mit dem vrkuende braht er ez dar.
 auch ist er ein degen gar!
 ez ist war, daz mir wart geseit:
 ein hertze wart nie so vnverzeit.
 er ist ein hoher fuerste!
 ich wæn, er habe die getuerste,
 daz er al den heidentuom
 wol bestuende durch minne ruom.
 auch ist er gelaubens veste.
 nu ratet mir daz beste! [...]' (V. 116,20–117,14)*

Arabel erklärt ihnen also zunächst das, was ihr Willehalm über den Sündenfall, über die Aufhebung der Sünde des Menschen durch Maria und Jesus sowie die Höllenverdammnis der Heiden berichtet hat, ohne dass es erneut im Text ausgeführt wird.¹⁰⁰⁴ Das von Willehalm Gesagte hat Arabel so berührt, dass sie glaubt, es selbst gesehen zu haben. Die christliche Heilsgeschichte erscheint ihr so bedeutsam, dass sie den vier Fürstinnen diese nicht unterschlagen kann und will. Und so fährt sie damit fort, Willehalms kämpferische Leistungen und seinen sozialen Status hervorzuheben. Ihr erscheint es nun plausibel, dass die Christen – trotz der Überzahl der heidnischen Kämpfer – ihnen die Stirn boten, da sie keine Höllenqualen zu befürchten haben.¹⁰⁰⁵ Die religiöse Unterweisung der vier Fürstinnen endet mit dem erneuten Hinweis auf den Raub der heidnischen Seele und das bevorstehende immerwährende Leid, das weder *Teruigant* noch *Mahmet* verhindern können.¹⁰⁰⁶ Arabels Rede schließt mit den Worten: ‚[...] *Nu ratet, als ir beste kuennet / vnd ouch iv selben eren guennet!*‘ (V. 118,1 f.) Im Text findet also eine weitere – diesmal durch Arabel – initiierte religiöse Unterweisung statt, die nicht ohne Wirkung auf die vier Fürstinnen bleibt. Diese erklären sich gleichzeitig bereit, zum Christentum überzutreten.¹⁰⁰⁷ Sie bekennen sich ebenfalls zu Maria und Jesus Christus.¹⁰⁰⁸ Die gesamte Passage wird von der religiösen Ebene der Liebe Arabels zu Willehalm getragen.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁴ Anders dagegen Höcke (1996, S. 218): „Der rechte Glaube wird dagegen erst am Ende genannt, er ist als Kriterium für die Minne nicht entscheidend.“ Höcke erkennt nicht, dass Arabel bereits vorab den Fürstinnen den christlichen Glauben nahelegt, indem sie sie unterweist.

¹⁰⁰⁵ Vgl. V. 117,15 ff.

¹⁰⁰⁶ Vgl. V. 117,20–117,31.

¹⁰⁰⁷ Vgl. V. 118,3–118,9.

¹⁰⁰⁸ Vgl. V. 118,25 ff.

¹⁰⁰⁹ Auch für Kreft (2014, S. 177) steht die Liebe „Arabels zu Willehalm in unmittelbarem Bezug zu Gott“. Doch für sie kulminiert die Liebe in der Hochzeit, sodass sie den Schwerpunkt der Dichtung auf die Minnehandlung

Was in diesem Dialog deutlich wird, ist eben nicht, „daß die Minne zu Willehalm für Arabel vor allem durch dessen agonale Fähigkeiten und sozialen Status motiviert ist“¹⁰¹⁰, wie Höcke behauptet. Erst die Liebe zu Gott, die ihr Herz erfüllt, lässt sie an eine Flucht denken. Nicht die irdische Liebe, die sie ihm gegenüber empfindet, verleitet sie dazu, sondern der christliche Glaube, der ihr Herz bewegt. Dass Willehalm ein Held ist, lässt die Heilsgeschichte umso glaubwürdiger erscheinen.

Der Rat, den Arabel von den vier Fürstinnen erhält, ist jedoch tatsächlich pragmatischer Natur und nimmt ebenso viel Raum ein wie die angesprochenen religiösen Schwerpunkte der Rede: Sie soll ihn fragen, wie sie flüchten können und ob er sie auf der Flucht vor heidnischen Angreifern schützen kann.¹⁰¹¹ Der Realismus der Frauen, der sich auf die zukünftig stattfindenden Kampfhandlungen bezieht, erscheint angesichts der im Werk Wolframs beschriebenen Kriegsgeschehnisse gerechtfertigt. So zeigt sich in der Voraussicht der Fürstinnen ihre List und Intelligenz, die die Flucht der heidnischen Abtrünnigen erst möglich macht.

Ulrich verknüpft in dieser Passage damit nicht allein die Liebesbeziehung zwischen Willehalm und Arabel mit der Liebe zu Gott, wie sie in Wolframs *Willehalm* angelegt ist, sondern verbindet ebenfalls die *Arabel* Ulrichs mit dem *Willehalm* Wolframs, indem er ein Ereignis antizipiert, das über den Text hinauswirkt: die zukünftigen Glaubenskämpfe. So raten die Fürstinnen der Königin: *,nu besendet den degen schiere, / vnd trahtet daz div vart vol ge‘* (V. 119,8 f.). Die erste im Bild dargestellte Handlung endet mit diesen Worten.

Doch wie gehen die Bilder mit dem im Text dargestellten Dialog um? Der Betrachter erkennt über die gestischen Handlungen der Figuren, dass hier kein Monolog, sondern ein verbaler Austausch stattfindet. Sowohl Arabel, die hier ganz deutlich durch ihre Größe und durch den Thron als Hauptfigur gekennzeichnet ist, als auch die ihr gegenüberstehende Figur, die trotz ihrer Haltung kleiner ist als Arabel, gestikulieren, was als Zwiegespräch gedeutet werden kann. Ebenso erkennt man über den Blickkontakt der Figuren, dass eine Interaktion stattfindet.

Dass der Dialog die Frauen in ihren Grundfesten erschüttert, wird ebenfalls gestisch dargestellt: Die links neben Arabel stehende Fürstin ergreift den Mantel ihrer Nachbarin, was vor allem die Einigkeit der vier Emeraldinnen symbolisiert. So passt kein Blatt zwischen die vier Damen, die so eng beieinanderstehen, dass sie einen gemeinsamen Figurenblock bilden, der

legt. Dabei verkennt sie, dass die Minne und der Glaube eine Einheit bilden. Sie sind untrennbar miteinander verbunden. Und so legitimiert letztlich der Vertreter Gottes auf Erden, nämlich der Papst, die Liebe zwischen Willehalm und Gyburg.

¹⁰¹⁰ Höcke: 1996, S. 218.

¹⁰¹¹ Vgl. V. 118,10–118,23.

Arabel gestärkt gegenübersteht. Das im Text beschriebene Vertrauen in das Christentum und das Vertrauen gegenüber ihrer Herrin wird durch die räumliche Relation der Figuren zueinander wiedergegeben. Doch die Geste der neben Arabel stehenden Fürstin lässt ebenso den Ernst der Situation erkennen. Der Mantel gehört der weiblichen Figur, die ihren Zeigefinger gen Himmel erhebt. So kann der Zeigefinger als Gestus der Vorsicht gedeutet werden, zeigt die Innenfläche der Hand doch in Richtung der gestikulierenden Figur. Er symbolisiert den im Text angesprochenen Rat der vier Fürstinnen, Arabel möge den Helden kommen lassen und ihn fragen, ob er sie vor dem Angriff der Heiden, der auf die Flucht folgen wird, schützen kann. Aufgrund der unspezifischen, bedeutungsoffenen Art des Zeigegestus, der in den bisherigen Bildern noch keinen Eingang gefunden hat und daher keiner dezidierten Bedeutungskonstante zugeschrieben werden muss, kann der Zeigefinger ebenfalls auf die Bekehrung zum Christentum verweisen und damit das bisher fehlende Moment der religiösen Unterweisung beinhalten. Der nach oben gerichtete Zeigefinger wäre ein Zeichen des Bekenntnisses zum Himmelsreich des christlichen Gottes. Die gestischen Untermalungen der Miniatur können aufgrund ihrer Offenheit verschiedene Inhalte transportieren, ohne sich auf eine spezifische Aussage zu beschränken. In diesem Fall bleibt es dem Betrachter überlassen, welche symbolischen Bedeutungen er dem Bildelement ‚Zeigefinger‘ zuweist.

Im Text folgt Arabel dem Rat der Fürstinnen und lässt Willehalm erneut aus dem Verlies bringen. Nachdem gespeist wurde, lässt sie das Schachspiel bringen. So kommt es ein weiteres Mal zu einem heimlichen Gespräch unter vier Augen, in welchem sie Willehalm fragt, ob er sie und die vier Emeralinnen beschützen und dies versichern könne.¹⁰¹² Willehalm verweist eindringlich auf seine Kräfte, die die gesamte Heidenschaft in Bedrängnis brächten, auf seinen sozialen Stand sowie auf seine Familie, die ihm ebenfalls helfend zur Seite stünde.¹⁰¹³

Das Bild geht jedoch nicht ganz konform mit dem Text. Die Hofdame, die hinter Arabel steht, ist nicht dem Text entnommen. Doch sie dient nicht dem Zweck, den leeren Bildraum zu füllen oder der höfischen Etikette zu genügen. In ihrem Ausdruck findet sich die Reaktion auf das Gespräch zwischen Arabel und Willehalm wieder: Sie ist erschüttert. Angesichts der ausgesprochenen Flucht und der Frage Arabels nach der Treue und Wehrhaftigkeit Willehalms hält sie die Hand vor die Brust. Das Bild vermittelt über die Gestik der Hofdame das, was im Dialog zur Sprache kommt, nämlich den Fluchtgedanken der heidnischen Königin und die herausragende Wehrhaftigkeit des christlichen Ritters.

¹⁰¹² Vgl. V. 119,11–122,1.

¹⁰¹³ Vgl. V. 121,1–121,19.

Doch nicht allein in der Hofdame manifestiert sich der Inhalt des Gesprächs. Es kommen weitere Bildelemente zum Einsatz, die die Schwerpunkte der Aussagen der beiden Protagonisten visualisieren. Während die Königin den Gefangenen ansieht und ihm einen Gegenstand anreicht, verweist dieser auf das Schachbrett, was einer Antwort gleichzukommen scheint. Es wird nicht ganz deutlich, was Arabel Willehalm darreicht. Die Form des Gegenstands lässt jedoch einen Stein vermuten.¹⁰¹⁴ Der Stein, als kompaktes und festes Material, visualisiert die im Dialog angesprochene Wehrhaftigkeit, die Willehalm Arabel aufgrund der aus der Flucht resultierenden zukünftigen Verfolgung und Kämpfe mit der Heidenschaft versichern soll. Und so reagiert der christliche Held prompt, indem er nach dem Schachbrett greift, das als Beweis seiner Treue und Wehrhaftigkeit dient. Willehalm reagiert also auf die Frage Arabels mit dem Hinweis auf die Heilsordnung, die er ihr in der zweiten Schachpartie erläutert hat: die Einheit und Kraft der christlichen Gesellschaft und die Hilfe Gottes, die demjenigen zuteilwird, der ihm seine Treue erweist. Im Bild wird also der religiöse Hintergrund der Schachpartie erneut in Erinnerung gerufen, der nun explizit Anwendung in der zukünftigen Flucht finden soll. Wird die Darstellung der Schachpartie auf fol. 25r hinzugezogen, in welcher die sakrale Ebene ebenfalls exponiert dargestellt wird,¹⁰¹⁵ zeichnet die Miniatur den Dialog in seiner Gänze sogar deutlich sakraler als der Text.

Doch auch im Text findet sich neben der profanen Schutzbedürftigkeit Arabels und der weltlichen Wehrhaftigkeit Willehalms das religiöse Moment der Flucht: ‚[...] *ez wuerde mit swerten e geworht / durch helm ze tal vf die brust, / e ich gein eines schafes verlust / in gæbe durch ir vnkust*‘ (V. 121,28–121,31). Das Schaf als *agnus Dei* verweist auf die Zugehörigkeit zu Gott, der als guter Hirte fungiert. Die Flucht und die Wehr gegenüber den Heiden werden also auf eine transzendente Ebene gehoben. Willehalms Antwort, mit dem das Gespräch endet, kulminiert in der religiösen Ausdeutung des Kampfes für Arabel und gegen die Heiden.¹⁰¹⁶

Anders als im Bild ermöglicht im Text das Schachbrett ein heimliches Gespräch zwischen Arabel und Willehalm, doch es wird nicht weiter ausgestaltet. Es kommt weder zu einem Spiel, noch wird es erneut zur Sprache gebracht.¹⁰¹⁷ Es verschwindet, nachdem es gebracht wurde,

¹⁰¹⁴ Dass es sich um einen Stein handelt, wird in fol. 43r deutlich und damit zu einem späteren Zeitpunkt. Um nicht vorzugreifen, wird die Decodierung des Bildgegenstands ‚Stein‘ im Kapitel 4.3.4 thematisiert.

¹⁰¹⁵ Siehe hierzu Kapitel 4.2.5 der vorliegenden Untersuchung.

¹⁰¹⁶ *Nu was genuoc an diesen worten.* (V. 122,1). Für Höcke (1996, S. 219) steht dagegen die Prahlerei Willehalms gegenüber Arabel im Vordergrund der dritten Schachpartie: „Willehalms Antwort fällt für den Geschmack des modernen Lesers prahlerisch aus.“

¹⁰¹⁷ Dennoch fungiert das Schachbrett auch im Text als Erinnerungszeichen der religiösen Unterweisung und der Bekehrung Arabels. Insofern schwebt die sakrale Sphäre der Begegnung Arabels und Willehalms immer auch über dieser Schachpartie. So stellt es auch ein Erinnerungszeichen außerhalb seiner Funktion als Spiel dar, wenn die

sogleich in den Hintergrund. Innerhalb der Bilddarstellung bleibt es jedoch weiterhin bedeutungskonstitutiv: Im Schachbrett manifestieren sich die Schwerpunkte der christlichen Religion, die in der vorangegangenen Miniatur bereits Eingang gefunden haben und die im Text und seiner symbolischen Auslegung verdeutlicht werden. Die Miniatur bedient sich also eines bereits mit Bedeutungen verknüpften Bildelements, um darauf aufbauend weitere Sinnkonstitutionen zu generieren. Das Bildinstrumentarium beinhaltet jedoch auch visuelle Mittel wie den Stein und die Hofdame, die unabhängig vom Text Sinn erzeugen. Die Illustration schafft es, den Dialog explizit zu machen, indem bildinhärente und textbasierte Elemente zum Einsatz kommen, die in ihrem Verhältnis zueinander Bedeutungen formen, die die Grundidee des in der Dichtung Formulierten visuell vermitteln. Indem das Bild aber gegenüber dem Text selektiv vorgeht, bestimmte Handlungen exponiert und bildinterne Mittel einsetzt, kreiert es keine Bildgeschichte, die den Text wiedergibt. In diesem Fall entsteht eine von der Religiosität und Glaubensstärke Willehalms geprägte Miniatur, die weit über die angedeutete religiöse Sphäre des Textes hinausgeht. Und so kulminieren beide Bildszenen in dem Hinweis Willehalms auf das Schachbrett, mit welcher die visuelle Handlung zugleich ihren Höhepunkt und ihr Ende findet. Aus dieser Perspektive heraus erklärt sich auch die Differenz zwischen Text und Bild hinsichtlich der Räumlichkeiten, in welcher die Handlungen stattfinden: Im Text geschieht die Unterweisung der Fürstinnen im Garten. Wo die dritte Schachpartie stattfindet, wird nicht deutlich. Das Bild lässt dagegen beide Handlungen unter einem Dach ablaufen. Die Säule zwischen den beiden Handlungen trennt und verbindet die Szenen zugleich. Sie stellt nicht nur zwei aufeinanderfolgende Bildszenen dar, die zusammen aufgrund des Zeitaspekts einen Handlungsverlauf bilden. Die Frage nach der Wehrhaftigkeit Willehalms, ohne die eine Flucht unmöglich erscheint und die in der linken Bildhälfte ausgehandelt wird, wird in der rechten Bildhandlung von ihm direkt beantwortet. Die erste Szene führt also umgehend weiter zur erwünschten Auflösung der Problematik, der Arabel und die vier Fürstinnen gegenüberstehen. Beide Szenen stehen in direktem Verbund. Und so ergibt sich aus der Interpretation des Bildes eine andere Zuordnung der Miniatur zum Text: Die zweite Bildhandlung beginnt direkt mit der Frage Arabels, ob Willehalm sie beschützen kann, und damit mit V. 120,15, und endet mit V. 122,1.

Königin es im Zwiegespräch mit dem Emeral Mamurtanit bringen lässt. Zum Schachbrett als Erinnerungszeichen siehe Urban: 2007 a, S. 187 ff.

4.2.7 fol. 29r Arabel gibt dem Emeral Mamurtanit Anweisungen zu ihrer Abfahrt (unten)

Auf der linken Seite des Bildes ist Arabel auf einem überdachten Thron sitzend dargestellt. Sie hält ihren linken Zeigefinger einer vor ihr knienden, männlichen Figur entgegen, die in der linken Hand einen Fürstenstab und mit der rechten ihren Hut hält. Rechts steht dieselbe männliche Figur mit einem Fürstenstab in der rechten Hand und mit nach oben gerichteter Handfläche und gespreiztem Zeigefinger der linken Hand mit dem Rücken zur ersten Szene, vor drei weiteren männlichen Figuren, die mit Äxten ausgestattet sind. Die ihm am nächsten stehende Figur hat den Mund geöffnet und hält ihre flache Hand empor. Die dahinterstehende Figur wendet sich mit dem Gesicht und mit ihrem erhobenen Zeigefinger der dritten Figur zu, die ihrerseits ihre rechte Hand auf die Schulter der anderen legt. Beide Figuren schauen aus dem Bild heraus den Betrachter an. Über ihnen befindet sich eine Dachkonstruktion, die circa ein Drittel des Bildes einnimmt.

Schröder ordnet die obere Miniatur korrekt den V. 123,14–125,24 zu: *Arabl besant Mamurtanit: / ‚du solt in snellicheicher pit / mir wol beraiten meinen kiel‘* (*R 123,15–17) – *er sprach ‚vrow, ez wiert getan‘* (*R 125,24). [...] *di marnær er besande. / er sprach ‚nu douchet von dem lande / meiner vrowen kiel auf den se / und daz ez snell erge‘* (*R 125,27–30).

Auch in dieser Textpassage findet sich also ein Dialog, der handlungsführend ist: Arabel gibt Mamurtanit den Befehl, ihr Schiff umgehend klarzumachen, sodass sie eine längere Reise nach Tulmanar antreten kann. Dies stellt einen Teil der heimlichen Fluchtvorbereitung dar.¹⁰¹⁸ Die bevorzugte Behandlung Willehalms führt zu übler Nachrede.¹⁰¹⁹ Die Exkursion rechtfertigt sie Mamurtanit gegenüber mit dem Hinweis, dass sie dem Gefangenen nun entkommen möchte.¹⁰²⁰ Sie klärt ihn darüber auf, dass sie mit ihrem Wohlwollen gegenüber dem Häftling sein Ableben zu verhindern suchte und damit das Heil der heidnischen Gesellschaft im Sinn hatte.¹⁰²¹ Darüber hinaus gibt sie ihm Auskunft über die in ihrer Abwesenheit geltenden Sicherheitsmaßnahmen.¹⁰²² Mamurtanit unterstützt ihr Vorhaben und unterstreicht, dass sie sich im Umgang mit Willehalm richtig verhalten hat, um im Anschluss erneut auf die übermäßige

¹⁰¹⁸ Direkt nach der letzten Schachpartie erklärt Arabel Willehalm, er solle sich krank stellen, damit sie ihm die Ketten erlässt. In der Zwischenzeit wird sie ihn nicht mehr aus dem Kerker holen. Sie wird aber einen Plan entwerfen, wie sie gemeinsam flüchten können, ohne dass der Ausbruch bemerkt wird. Des Weiteren wird sie ihm eine Feile zukommen lassen, damit er sich bei Bedarf befreit. Vgl. V. 122,3–122, 122,16. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass der Fluchtplan von der heidnischen Königin kommt, während die vier Fürstinnen ihr nahelegen, Willehalm um die Organisation der Flucht zu Rate zu ziehen. Letztlich sind es Arabel und die vier Fürstinnen, die den Ausbruch ermöglichen.

¹⁰¹⁹ Vgl. V. 123,7 ff.

¹⁰²⁰ Vgl. V. 123,18 f.

¹⁰²¹ Vgl. V. 123,20 ff.

¹⁰²² Vgl. V. 123,30–124,5.

Kraft des Gefangenen einzugehen, dessen Schwert und Helm aufgrund ihres übermenschlichen Gewichts kaum zu heben sind.¹⁰²³ Schließlich weist der Emerald sie darauf hin, dass die Reise nach Tulmanar beschwerlich und Benolit besser zu erreichen ist.¹⁰²⁴ Arabel beendet das Gespräch, indem sie ihre Anordnung wiederholt. Mamurtanit versichert es ihr.¹⁰²⁵

Die linke Bildszene rekuriert also auf das Gespräch zwischen Arabel und Mamurtanit. Das in der oberen Miniatur aufgelöste Problem der Schutzsuchenden mündet in den nun stattfindenden Fluchtvorbereitungen. Das Bild deckt sich insofern mit dem Text, als Arabel innerhalb der Miniatur Mamurtanit zu ihrem Aufbruch anweist: Sie thront vor dem knienden Emerald und richtet den erhobenen Zeigefinger auf ihn. Der erhobene, auf eine Figur gerichtete Zeigefinger ist innerhalb der Bilderreihe mit der Bedeutung der Anweisung oder Ermahnung verbunden.¹⁰²⁶ So erkennt der nunmehr auf dem Gebiet der Bildausdrucksmittel versierte Betrachter, dass Arabel Mamurtanit Befehle erteilt. Ein Gespräch, wie es der Text vermittelt, scheint dagegen nicht stattzufinden. Aufgrund der Tatsache, dass die Unterredung innerhalb der Miniaturen mithilfe von Handgesten der Gesprächspartner vermittelt werden kann, wie im oberen Bild innerhalb der Diskussion zwischen Arabel und den vier Fürstinnen oder auch auf fol. 19r und der Besprechung zwischen der Königin und dem König, lässt sich hier feststellen, dass Mamurtanit lediglich die Anweisungen der Herrscherin entgegennimmt.¹⁰²⁷ Anders als im Text ist er im Bild ganz Untergebener. Und so dient ihm der Fürstenstab mehr als Krücke denn als Zeichen seines Status als Befehlshaber. Das hat jedoch nicht allein Auswirkungen auf die Figur des Mamurtanit, sondern zugleich auf die Figur der Arabel, die durch die Gegenüberstellung der beiden Figuren und den Abgleich der Positionen an Stärke und Selbstbewusstsein gewinnt. Sie ist viel deutlicher als im Text als Herrscherin gekennzeichnet: Der kniende und wortlose Mamurtanit steht einer thronenden und ermahnenden Arabel gegenüber. Und so übergeht das Bild die innerhalb des Dialogs angesprochenen Informationen.

Doch auf eine Textinformation möchte die Bildhandlung nicht verzichten: die Schnelligkeit, mit der die Anweisungen Arabels ausgeführt werden sollen. Mamurtanits Gestik erinnert nicht zufällig an den abgehetzten Boten aus fol. 21r, der Tybald die Nachricht über Terramers Feldzug überbringt. Er ist ebenfalls in Eile und scheint im Zuge seiner Ehrerbietung der Königin

¹⁰²³ Vgl. V. 124,6–124,17. Der Hinweis darauf, dass niemand die Rüstung Willehalm allein zu tragen vermag, erinnert an den Bogen des Odysseus, den niemand – außer er selbst – spannen konnte.

¹⁰²⁴ Vgl. V. 125,1–125,12.

¹⁰²⁵ Vgl. V. 125,14–125,24.

¹⁰²⁶ Vgl. fol. 13r; fol. 19r; 29r.

¹⁰²⁷ Ein Gespräch ist auch in der zweiten Miniatur auf der rechten Seite der Bildhandlung dargestellt. Mamurtanit und der Seemann sprechen miteinander, worauf die Gestik der beiden Figuren und der geöffnete Mund des Seemanns verweisen.

gegenüber den Hut ziehen. Das Hutziehen ist zugleich eine Form seines Einverständnisses. Arabel gibt ihm die Anweisungen, er stimmt zu und muss sich nur umdrehen, um die Befehle an die Seeleute, die für das Schiff zuständig sind, weiterzuleiten. Und so bewirken die räumliche Nähe der zwei Bildhandlungen, die durch die Figur des Mamurtanit in Verbindung gesetzt werden, und die zwei gleichen Figuren innerhalb der Miniatur, die Rücken an Rücken stehen, eine Steigerung des Erzähltempos: Arabel verweilt nicht. Sie ist in Eile. Die minimalistische Gestik und Ausstattung der Bildhandlung sowie der im Vergleich zur rechten Bildhandlung kleinere Bildraum laden den Betrachter nicht dazu ein, sich länger mit der Darstellung zu beschäftigen.

Obwohl die rechte Bildhandlung auf den ersten Blick nicht bedeutsam erscheint, so nimmt sie, wie weiter oben erwähnt, circa zwei Drittel des gesamten Bildraums ein. Das liegt auch an dem Umstand, dass das Gebäude, das über Mamurtanit und den Seeleuten dargestellt ist, weit über die rechte Bildhandlung hinaus verläuft und einen Teil der knienden Figur überdacht. Doch dies scheint kein Zufall zu sein: Das Gebäude beeinflusst den Blick des Betrachters, der sich auf beide Handlungen des Emeralds richtet. Während er zugleich ausführendes Moment ist, ist er einen Augenblick später Befehlshaber. So heißt es in der zur Bildhandlung gehörigen Textpassage:

*diz wart den kamerern kunt.
der emeral gienc sa ze stunt,
die marner er besande.
er sprach ,nu duehet von dem lande
miner vrawen kiel vf den se,
vnd daz ez snelliche erge.
bereitet segel vnd seil,
so daz iv an deheinem teil
iht gebreste. so han wir heil'. (V. 125,25–125,33)*

Die Schnelligkeit, in der alles vollzogen wird, wird durch die beiden Mamurtanit-Figuren, die nebeneinanderstehen, und durch das Gebäude, das die Schwelle zwischen ihnen markiert, unterstrichen. Arabel tritt dagegen – trotz ihrer ehemaligen Vormachtstellung – in den Hintergrund. Der Schwerpunkt der Bildhandlung liegt auf dem Emerald und den Handwerkskräften, deren Äxte beweisen, dass sie bereit sind, die Befehle Mamurtanits, der

seinen Fürstenstab gut sichtbar in der Hand hält und für den Betrachter als Figur in den Fokus rückt, umgehend umzusetzen.

Während sich der Emerald und der ihm am nächsten stehende Seemann unterhalten, scheinen die weiteren nautischen Handwerker, die sich am rechten Bildrand befinden, anderweitig beschäftigt zu sein: Sie blicken aus dem Bild und machen dadurch auf sich aufmerksam. Der Seemann, der am rechten Rahmen steht, greift seinem Kollegen an die Schulter, während er den erhobenen Zeigefinger auf ihn richtet. Dem mahnenden Zeigefinger und der Geste des Schulterklopfens haften etwas Tröstliches und Hoffnungsvolles an. Sie könnten sich daher auf die Aussage des Emeralds im Text *so han wir heil* beziehen. Der Ausspruch Mamurtanits beinhaltet die Sorge, dass Arabels wohlwollendes Verhalten gegenüber Willehalm tatsächlich negative Auswirkungen auf die heidnische Gesellschaft haben könnte. Diese Problematik scheint bis zu den Seeleuten vorgedrungen zu sein, die ebenfalls beunruhigt sind und sich nun auf den Weg machen in der Hoffnung, das Unaufhaltsame verhindern zu können. Ihr Blick aus dem Bild hinaus erinnert an den Blick des Hasen auf fol. 10r, dem ebenfalls etwas Mystisches und Unausweichliches anhaftet. Und so verbinden die schicksalhafte Gefangenschaft Willehalms und die Bekehrung Arabels, die in der nun stattfindenden Flucht münden, die beiden Bildseiten: Verheißung und Erfüllung nähern sich einander. Der Blick aus dem virtuellen Bildraum in den realen Lebensraum des Rezipienten kann als Appell und gleichzeitig als Ermächtigung des Betrachters verstanden werden, der zum stillschweigenden Mitwissenden der zukünftigen Handlung wird. Es entsteht ein Kommunikationsraum zwischen dem Rezipienten und den Bildfiguren, die ähnlich den Erzählereinschüben, die sich an das Publikum richten, eine Rückbindung an den Betrachter evozieren. Doch das Bild sucht keine Bestätigung durch die Rezipierenden, wie Urban es für die Erzählereinschübe formuliert. Die Distanz zwischen Rezipient und Bild wird minimiert. Er bleibt nicht nur Außenstehender, passiver Beobachter, sondern erlebt die Geschichte als Teilhabender mit. Das Bild bezieht ihn in das Geschehen ein und fordert ihn dadurch zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Bildhandlung auf.¹⁰²⁸

Aus dieser Interpretation ergibt sich jedoch auch eine andere Einordnung der Bildhandlung, als sie Schröder vornimmt, nämlich von V. 125,25–125,33.¹⁰²⁹

¹⁰²⁸ Vgl. hierzu Kapitel 1.3, S. 32 dieser Arbeit; siehe hierzu auch Urban: 2007 a, S. 262.

¹⁰²⁹ Für Schröder (1984, S. 206) endet die Miniatur mit V. 125,30.

4.2.8 fol. 32r Die Abfahrt Arabels wird vorbereitet (oben)

Links im Bild sind drei Gebäude dargestellt, die von zwei Mauerwerken umgeben sind und zu welchen ein Burgtor mit Fallgitter gehört. Vor diesem Tor steht eine heidnische, schwer beladene Figur, die gerade dabei ist, auf eine Treppe zu steigen, die zu einem Schiff führt, das auf der rechten Bildseite zu erkennen ist und dessen gehisste Segel sich aufblähen. Auf der Mitte der Treppe steht bereits eine weitere heidnische Figur, die ebenfalls beladen ist. Vor ihr beugt sich ein Heide über die Brüstung des Schiffes und reicht seine Fracht einer im Schiff befindlichen Person. Auf dem Schiff ist weiteres Frachtzeug zu erkennen. Am Bug und auf dem hohen Mast des Schiffes sitzen weitere heidnische Figuren, die den Ladevorgang beobachten.

Schröder ordnet die Miniatur den Versen 126,14–128,25 zu.¹⁰³⁰ Problematisch ist daran, dass die dargestellte Szene auf mehrere Stellen der Dichtung rekurriert, ohne dass sie jedoch die gesamte von Schröder der Miniatur zugeeilte Textpassage abbildet. Was zu sehen ist, sind lediglich heidnische Männer beziehungsweise Seeleute, die das Schiff mit Fracht beladen. Das Beladen des Wasserfahrzeugs beginnt jedoch bereits mit V. 126,1: *Den kiel man sa ze stunde warf / uf den se. swes der bedarf, / der ist bereit wol vf daz mer. / dem kiel gab man riche wer* (V. 126,1–126,4). Schröder gibt zwei weitere Stellen an, die innerhalb seiner der Miniatur zugeordneten Textpassage das Beladen des Schiffes thematisieren: *der kiel nu bereit wart / vnd swez man bedorfte dar zuo. / der emeral hiez in tragen nu / matras vil riche vnd baldekin* (V. 126,14–126,17) und *nu ilten vf vnd nider / die marner, e man wuerde bereit* (V. 128,14 f.). Doch die Informationen innerhalb der Verse, die diese Textstellen umrahmen, werden nicht dargestellt. So fehlt unter anderem, dass sich die Königin und die Fürstinnen über ihre Abreise freuen.¹⁰³¹ Auch verzichtet die Miniatur auf die weiteren Vorbereitungen der Frauen, wie die Absprache, dass sie alle Edelsteine und wertvollen Gegenstände mit auf die Reise nehmen und dass sie dem Markgrafen eine Feile zukommen lassen.¹⁰³² Ebenfalls fehlt im Bild, wie sich Arabel von Willehalm verabschiedet und den kurzen Aufenthalt im Gefängnis nutzt, um ihm die Feile zu übergeben.¹⁰³³ Des Weiteren wird nicht dargestellt, dass sich ein weiteres Gefolge der Reise anschließt: *vil edeln kinden man auch seit, / daz si solten varn mit. / die ilten alle ane bit / zuo dem kiele da der stuon* (V. 128,16–128,19) [...] – *nu bereit man min vlize san / sehs ivncvrawen, fuersten kint, / die von houe hie benennet sint / mit der kuenginne ze varn*

¹⁰³⁰ Vgl. ebenda, S. 206.

¹⁰³¹ Vgl. V. 126,6 ff.

¹⁰³² Vgl. V. 127,2 ff.

¹⁰³³ Vgl. V. 128, 1 ff.

(V. 128,22–128,25). Letztlich rekurriert das Bild allein auf die Stellen, die das Beladen thematisieren, und bildet damit eine Kompilation aus den drei genannten Textpassagen, die dies beschreiben. Das Zuordnen der Miniatur an eine spezifische Textstelle erscheint unmöglich.

Die Einbindung der Bildseite gegenüber der fol. 31v und damit gegenüber den Laiszen 129, 130 und 131, die die folgende Befreiung Willehalms aus dem Gefängnis und den Aufenthalt in Arabels Kemenate beinhalten, lässt sich nicht eindeutig als Bevorzugung der unteren Bildszenen innerhalb der vorliegenden Bildseite lesen, auch wenn sie thematisch und inhaltlich wichtiger erscheinen, weil eine Einbindung eine Seite vorher nicht möglich ist. Die Laise auf fol. 29v enthält nicht die für die Bilddarstellung relevanten Verse.

Was die textliche Zuordnung der Miniatur betrifft, lässt sich jedoch festmachen, dass sie direkt an die Zuordnung der vorangegangenen Miniatur anknüpft. Und so wird auch in diesem Bild deutlich, wie eilig es Arabel hat, aus dem Orient zu fliehen: Das Schiff, das noch nicht beladen ist, hat bereits die Segel gehisst und erscheint dadurch zum Aufbruch bereit. Die Illustration stimmt mit dem im Text dargestellten eiligen Handeln der heidnischen Königin überein.¹⁰³⁴

Doch die Zeitgestaltung im Bild beschränkt sich nicht allein auf das extrinsische Tempus des schnellen Aufbruchs. Der Hergang des Beladens des Schiffes wird anhand der vier dargestellten Figuren, ihrer Positionen und ihrer Aktionen deutlich: Während die erste Figur mit ihrer Ladung aus dem Stadttor¹⁰³⁵ tritt, befindet sich die zweite Figur, die ebenfalls eine Fracht auf ihrer Schulter trägt, bereits auf der Treppe in Richtung des Schiffes. Die dritte Figur reicht ihre Ladung der im Schiff befindlichen Figur an, die sie auf dem Schiff deponiert. Anhand der Arbeitsschritte kann der Betrachter das Beladen verfolgen: Erst die Tatsache, dass weitere Figuren eine entsprechende Handlung ausführen, lässt den Rezipienten darauf schließen, welchen Akt die Figuren zukünftig ausführen werden. Der zeitliche Aspekt ergibt sich also anhand der fortlaufenden Arbeitsschritte der heidnischen Männer, die sich zwar derselben Aufgabe widmen, aber jeweils eine bestimmte Position im Raum einnehmen, die der Betrachter als fortlaufende Handlung zu erfassen vermag. Die kurzen räumlichen Abstände zwischen den Figuren suggerieren jedoch ebenfalls, dass das Beladen schnell vonstattengeht: Zwischen den Arbeitsschritten liegt nicht nur wenig Raum, sondern dadurch bedingt auch wenig Zeit. Das Beladen folgt in kurzen nacheinander stattfindenden Abschnitten.

¹⁰³⁴ So finden sich in der Textpassage zur Abreise gehäuft temporale Begriffe, wie *sa* (V. 126,1; 128,6), *san* (V. 127,30; 128,22) und *ilten* (V. 128,14; 128,18), die die Hast unterstreichen.

¹⁰³⁵ Für Schröder (1984, S. 206) treten die Seeleute aus der Königsburg heraus. Allerdings deutet in der Miniatur nichts darauf hin, dass es sich um den Palast handelt. Das Fallgitter und der Steinwall verweisen eher darauf, dass es sich um die Stadt Todjerne handelt, die von einer Stadtmauer umgeben ist.

Resümierend lässt sich feststellen, dass sich die Miniatur auf das schnelle Beladen konzentriert. Sie wahrt damit das Erzählgerüst der Bilderreihe: Es entsteht eine direkte thematische Verbindung zwischen der vorangegangenen und der vorliegenden Miniatur. Die Reise drängt und es wird alles darangesetzt, die Abfahrt Arabels umgehend zu ermöglichen. Die Illustrationen sind darauf ausgerichtet, eine zusammenhängende Bildgeschichte darzustellen. Und so basieren die schnell ausgeführten Vorbereitungen auf dem Fluchtgedanken Arabels, der in die Befreiung Willehalms und damit in die nächste Miniatur mündet.

4.2.9 fol. 32r Arabel und die vier Fürstinnen befreien Willehalm aus dem Gefängnis / Arabel und Willehalm im Schlafgemach Arabels (unten)

Links im Bild befindet sich ein eckiger Turm, der von einer Mauer umgeben wird, aus welchem Arabel und drei weitere heidnische Damen, die auf einer Treppe stehen, Willehalm, der mit einem um die Brust gewickelten Seil dargestellt ist, mittels eines Flaschenzugs aus dem Verlies ziehen. Die am Anfang der Treppe stehende Figur wendet sich um. Auf der rechten Seite der Miniatur sitzen Arabel und Willehalm im Schneidersitz und mit eingehakten Armen dicht nebeneinander auf dem Boden des Gemachs der Königin. Arabel schaut Willehalm an und richtet ihren Zeigefinger auf ihn. Links neben Willehalm liegt seine Rüstung. Sein Helm ist mit einem Stern versehen. Über ihnen ist ein Baldachin dargestellt. Die zwei zum Baldachin gehörenden Säulen sind mit einem Tuch umspannt, das die Öffnung zwischen ihnen verdeckt. Der Baldachin und das Tuch sind mit Sternen versehen. Auf Arabels Kleid befinden sich ebenfalls unzählige Sterne. Die beiden Bildhandlungen dieser Miniatur sind durch einen Querbalken voneinander getrennt.

Schröder ordnet die linke Bilddarstellung der Miniatur den Versen 128,26–129,25 zu. Tatsächlich wird in dieser Textpassage die Befreiung Willehalms aus dem Verlies beschrieben. Doch das Bild gibt ganz deutlich einen dezidierten Aspekt der Befreiung wieder, nämlich das Herausziehen Willehalms aus dem Kerker. Eliminiert wird dagegen, dass der Kerker von Arabel oben aufgeschlossen wird. Ebenso fehlen der Gang zum Kerker und das Herablassen des Seils. Diese Handlungen fließen zwar in die Interpretation als logische Konsequenz des Herausziehens mit ein, doch der Schwerpunkt des Dargestellten liegt auf Arabel und den Fürstinnen, welche den am Seil hängenden Markgrafen aus seinem Gefängnis befreien. Der Miniator legt also großen Wert auf den Akt des Herausziehens. Im Text heißt es: *Arabeln kraft erzeigt sich hie, / wan ez ir wol von hertzen gie. / swie div prisvn wær vil hoch* (V. 129,21 ff.).

Arabel übernimmt im Text den größten Kraftaufwand – wobei ihr auch die Damen helfen – und ruft Willehalm zu: ‚[...] *min munt dez kristentuoms gih. / sitzt vaste, wir ziehen vich wol*‘ (V. 129,18 f.). Das Bild folgt dem Text, denn in der Miniatur wird die Königin besonders hervorgehoben. Sie steht an erster Stelle und zieht mit beiden Händen fest am Seil. Lediglich die hinter ihr stehende Fürstin zieht mit. Die dritte Figur auf der Treppe scheint dagegen das Seil nur zu halten, während die auf der Treppe untenstehende Dame kein Seil mehr in der Hand hat und ihr Gesicht abwendet. Den anstrengendsten Part übernimmt also Arabel. Doch das Rad, das dabei zum Einsatz kommt, ist nicht der Dichtung entnommen. Es findet innerhalb einer anderen Textstelle Erwähnung, nämlich nach der Einkerkung Willehalm. Von einer derartigen Vorrichtung, über welche Speisen in das Verlies Willhalm hinabgelassen werden, erfährt der Leser durch die V. 97,20 ff.¹⁰³⁶ Der Flaschenzug entstammt also nicht der umliegenden Textpassage. Umso irritierender ist es, dass er von den Damen genutzt wird, denn bei dem Akt der Einkerkung nach seiner Gefangenschaft auf fol. 13r ist der Flaschenzug nicht abgebildet und kommt dementsprechend nicht zum Einsatz. Womöglich ist der Miniator darauf erpicht, die Last, die die Damen zu tragen haben, durch den Flaschenzug zu verringern. Ob es Realismus ist oder vielleicht doch der Unmut des Miniators über die übermenschliche Kraft Arabels im Text, die sich der gängigen Rollenverteilung entzieht, der ihn zur Darstellung des Flaschenzugs bewegt, lässt sich nicht ganz klären. Er beweist jedoch die hervorragende Textkenntnis des Miniators. Für die visuellen Darstellungen sind die verschiedenen Informationen des Textes hinsichtlich der Beschreibung des Gefängnisses anscheinend unproblematisch. Der Umgang der Bilder mit den variierenden Angaben des Textes beweist, dass diese situationsbedingt und figurenbezogen eingesetzt werden. Sie dienen nicht einer realistischen Darstellung, die eine stringente Beschreibung äußerer Faktoren verfolgt, sondern werden in erster Linie bedeutungsabhängig eingesetzt. Das Gefängnis samt seinen Bauformen ist symbolisch zu erfassen.

Auch in einem weiteren Detail differieren Text und Bild: Es sind nur drei Fürstinnen abgebildet. Im Text ist aber von vieren die Rede. Möglicherweise fehlt die vierte Dame im Bild, weil sie, wie im Text beschrieben, Wache hält: *der vrawen einiu der huote wielt. / mit vliz vor heidnischer lage* (V. 129,4 f.). Wahrscheinlich stellt aber die letzte weibliche Figur im Bild, die auf den unteren Treppenstufen steht, diejenige dar, die sich dieser Aufgabe annimmt, scheint sie doch Ausschau zu halten, was sich im Abwenden ihres Gesichts vom eigentlichen Befreiungsvorgang manifestiert. Letztlich dürfte es für das Bild völlig unbedeutend sein, ob es

¹⁰³⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 4.1.5, S. 195 dieser Arbeit.

vier oder drei Fürstinnen sind, denn schließlich zählt allein, dass die Frauen den christlichen Helden aus eigener Kraft aus dem Kerker befreien und Arabel, wie im Text beschrieben, aus der erstarrten Liebe zu Willehalm und zu Gott die Fähigkeit erhält, ihn hochzuziehen.¹⁰³⁷ Um dies abzubilden, reichen drei Fürstinnen aus. Eine vierte Figur würde nur unnötig Platz in Anspruch nehmen. Die Miniatur mit ihren zwei kleinformatigen Darstellungen, die sorgfältig durch einen roten Balken voneinander getrennt sind, legt jedoch Wert auf einen kleinen überschaubaren Bildraum, in welchem sich – wie bereits auf fol. 21r – der Betrachter nicht in vielen visuellen Elementen verliert und allzu viel Zeit aufwendet, um den Inhalt zu erfassen und zu deuten, sondern unmittelbar den Befreiungsakt Willehalms durch Arabel als intendierte Botschaft wahrnimmt, um sich anschließend der rechten Bilddarstellung zu widmen. Die Erzählzeit des Textes und die der Miniatur klaffen auseinander. Das Erzähltempo der Miniatur wird gesteigert, indem allein der Moment des Herausziehens visualisiert wird und auf eine umfangreiche Ausgestaltung des Bildraums verzichtet wird. Minimalistisch werden die wesentlichen Punkte der Befreiung dargestellt. Obwohl nur ein Moment wiedergegeben wird, steckt in der Handlung zugleich auch Zukünftiges: Der Vorgang des Seilziehens, der noch nicht *in toto* vollzogen ist, weil sich die Damen noch inmitten des Handlungsvollzugs befinden, evoziert zugleich, dass sie weitermachen, bis Willehalm in Gänze befreit ist. Das Bild visualisiert ein unvollständiges Geschehen, das der Betrachter geistig zu Ende führt und damit zeitlich erweitert.

In Kombination mit der folgenden Bilddarstellung wird der Fortlauf der Bildgeschichte intensiv vorangetrieben. Schröder ordnet die Bildhandlung den Versen 129,26–131,17 zu.¹⁰³⁸ Damit würde die erste Bildhandlung direkt an die folgende anknüpfen: *hin zuo des palases tuer / si den Markis nu brahten. / die vrawen nu vil balde gahten / vnd zeigten im sin harnasch do* (V. 129,26–129,29). Doch auch an dieser Stelle geht Schröder nicht genau auf die Darstellungen innerhalb der Miniatur ein. Er ordnet zwar die Textpassage der Miniatur richtig zu, doch nicht alles innerhalb der Textpassage wird zum Gegenstand der vorliegenden Bildhandlung. In der Textpassage heißt es, dass Arabel und die Fürstinnen ihn in den Palast führen und ihm sein Schwert und seine Rüstung zeigen.¹⁰³⁹ Im Anschluss wird davon berichtet, dass Willehalm die Drohungen der Heiden angesichts seines Schwerts nicht mehr fürchtet und

¹⁰³⁷ Arabel selbst verweist im Zusammenhang mit der Fluchthilfe auf die christliche Religion: *wol uf und sumt iuch niht! / min munt des kristentuoms giht* (V. 129,17 f.). Sie verbindet damit die Zuneigung zu Willehalm mit die Liebe zum Christentum.

¹⁰³⁸ Vgl. Schröder: 1984, S. 206.

¹⁰³⁹ Vgl. V. 129,26; V. 129,28 ff.

er es unzählige Male küsst.¹⁰⁴⁰ Daran anknüpfend küsst die Königin den christlichen Helden und weint, während die Damen die zwei Liebenden nun verlassen.¹⁰⁴¹ *si sazen, als daz mære gih/, in liebe hie, die tuer bezlozen* (V. 130,16 f.). Die Miniatur bildet zwar die Rüstung Willehalms ab, verzichtet jedoch auf alle weiteren Geschehnisse, die vormals im Text zur Sprache gekommen sind. Zu sehen sind allein der Markgraf, der seine Rüstung, die neben ihm liegt, wiedererhalten hat, und Arabel, die den christlichen Helden anzusprechen scheint, da sie den Zeigefinger der rechten Hand auf ihn richtet und ihn dabei ansieht. Auch die verschlossene Tür ist abgebildet: Das Tuch, das sich um zwei Säulen schwingt, soll anscheinend die Zweisamkeit des Liebespaares garantieren. Erst an dieser Stelle wird also deutlich, dass es sich bei den Dachkonstruktionen und Öffnungen innerhalb des Bilderzyklus um Türen handelt. Um das Bildelement ‚Dachkonstruktion‘ richtig einzuordnen, muss der Rezipient die vorangegangenen Miniaturen gesehen und gedeutet haben. Erst im Rückblick können einige der visuellen Elemente vom Betrachter richtig erfasst und eingeordnet werden. So können die Miniaturen, die eine Dachkonstruktion aufweisen, wie z. B. fol. 25, fol. 29 unten und fol. 21, prinzipiell zu den Innenräumen gezählt werden.¹⁰⁴² Allerdings spräche dagegen, dass alle Bildhandlungen, die sich im Orient abspielen, natürliche Bodenflächen, wie Gräser, Blumen oder Steine, neben Bodenflächen unnatürlichen Ursprungs aufweisen.¹⁰⁴³ Dennoch scheinen sich diese visuellen Handlungen tatsächlich eher in Innenräumen zu befinden.¹⁰⁴⁴ Ein Wiedererkennen der Bildgegenstände innerhalb der Miniaturen ist damit prinzipiell in der Bildgeschichte angelegt und den Illustrationen inhärent. Der Rezipient eignet sich also im Betrachten der Miniaturen und anhand der intensiven Beschäftigung mit den visuellen Darstellungen und ihren Bildelementen Kompetenzen an.

Allein die vorliegende Illustration bricht hinsichtlich der Bodenbeschaffenheit mit dem bisherigen Muster: Arabel und Willehalm sitzen auf einem Untergrund, der offensichtlich nicht natürlichen Ursprungs ist. Doch es handelt sich hier nicht um die Matratze, von der im Text gesprochen wird und die mit den nun stattfindenden Liebkosungen des Paares zusammenhängt. Auch liegen die Protagonisten nicht, wie es in der Dichtung heißt, beieinander gebettet, noch

¹⁰⁴⁰ Vgl. V. 129,30 ff.

¹⁰⁴¹ Vgl. V. 130,2 ff.

¹⁰⁴² Die an der Säule anlehrende heidnische Figur auf fol. 25r unten scheint daher nicht allein ein Beobachter zu sein, sondern zum Wachpersonal Arabels zu gehören. Er bewacht die Tür, die in den Raum führt, in welchem gespeist wird.

¹⁰⁴³ Die im Okzident spielenden Szenen sind dagegen aufgrund der Bodenbeschaffenheit eindeutig als Innenräume erkennbar, so z. B. die Enterbung Willehalms und seiner Brüder auf fol. 5r, die Hochzeits- und Taufszene auf fol. 67r und die Hochzeitsnacht auf fol. 70r.

¹⁰⁴⁴ Schröder gibt innerhalb seiner Beschreibung häufiger Innenräume an, ohne dass im Bild offensichtlich wird, dass es sich tatsächlich um abgeschlossene Lokalitäten handelt. Da er aber lediglich vom Text ausgeht, scheint es für ihn eindeutig zu sein, dass es sich um Innenräume zu handeln hat.

ist eine Liegefläche zu erkennen. Im Bild sitzen sie lediglich nebeneinander und scheinen sich zu unterhalten. Dem Leser des Textes eröffnet sich dagegen ein ganz anderer Blick:

*Arabel sich nu nit wert.
er lit in minne slozzen hie:
ir blanker arm in vmmevie,
da div keten was e gelegen.
minne sueze hat nu erwegen
swaz si in liebe erzeigen mac.
welch e nu hoeher wac,
der heiden oder der kristen?
div minne kunde des nit vristen:
hie was minne sueze minne gedanc.
des kraft den heidentuom betwanc,
den bestuont ein krankes vræwelin.
ich wæn vnd mac doch wol sin,
daz sich hie liebe nit kunde sparn. (V. 131,2–131,15)*

Ob die sexuelle Vereinigung stattgefunden hat oder nicht, lässt sich nicht eindeutig sagen.¹⁰⁴⁵ Offensichtlich ist jedoch, dass die Beschreibungen der Zweisamkeit sexuell konnotiert sind und den Anschein erwecken sollen, dass eine physische Vereinigung im Bereich des Möglichen liegt.¹⁰⁴⁶ Der Leser wird an dieser Stelle mit der aufgeworfenen Frage, was in der Kemenate geschehen ist, allein gelassen, denn der Erzähler bricht abrupt mit seiner Beschreibung ab. Durch die offen gebliebene Problematik lässt er den Rezipienten Teil der erotischen Sphäre werden, die Arabel und Willehalm umgibt. Dabei wird ihm die Entscheidung überlassen, ob ein derartiges sexuelles Ausschweifen tolerierbar ist oder mit einer moralischen Schuld einhergeht. Der Erzähler eröffnet an dieser Stelle einen Kommunikationsraum, der den Rezipierenden in die Handlung einbindet.¹⁰⁴⁷ Dass es nämlich nicht zu einem Vollzug kam, wird erst im weiteren Verlauf der Dichtung und in weiteren Erzählkommentaren und Einschüben aufgeklärt. Die Popularität des Werkes beweist, dass die erotische Spannung den mittelalterlichen Rezipienten jedoch keineswegs erschüttert, sondern eher gereizt zu haben

¹⁰⁴⁵ Vgl. hierzu Höcke: 1996, S. 222 f.; vgl. auch Urban: 2007 a, S. 260 ff.

¹⁰⁴⁶ Vgl. auch ebenda.

¹⁰⁴⁷ Siehe hierzu auch Urban: 2007 a, S. 261 f.

scheint. In einer Zeit, in der Sexualität als unmoralisch gilt und nur als Teil der ehelichen Verpflichtung akzeptiert wird, erscheint das Spiel mit angedeuteten außerehelichen Intimitäten trotz des letztlich nicht stattgefundenen Koitus avantgardistisch. Durch die stetig wiederkehrende Beschäftigung mit der Frage, ob ein sexueller Vollzug stattgefunden hat oder nicht, eröffnet sich für den Leser ein Optionsspektrum, dem eine Entscheidungsmöglichkeit inhärent ist. Das Bild unterläuft dagegen konsequent diese prinzipielle Offenheit des Textes gegenüber der Thematik des sexuellen Vollzugs: Arabel und Willehalm sitzen zwar *die arme gelich durch minne beslozen* (V. 131,25) da, doch auf sonstige Liebkosungen oder gar auf eine enge körperliche Beziehung, wie sie im Text durch die nackten Arme Arabels, die Willehalm umarmen, oder durch die Matratze angedeutet wird, verzichtet die Miniatur. Der in der Dichtung eröffnete Kommunikationsraum, der auf der Frage nach dem Liebesakt basiert, wird von der visuellen Darstellung aufgelöst. Und so scheint Willehalms Blick, der sich auf den Betrachter richtet, einen eigenen, visuellen Interaktionsmodus zu eröffnen, der seine Standhaftigkeit gegenüber der erotischen Ausstrahlung Arabels dem Leser zu beweisen sucht. In seinem Blick findet ein Kontakt zwischen Betrachter und Bildfigur statt, der den Rezipienten in die Bildhandlung einbindet und ihn zum Mitwissenden macht. Im Unterschied zur Dichtung löst die Miniatur die nicht unwesentliche Fragestellung nach dem sexuellen Vollzug auf und konterkariert damit die im Text diesbezüglich aufkeimende Spannung. Auch die vorliegende Illustration nimmt in dieser von der Liebe und Hoffnung des Paares getragenen Textszene Abstand davon, Emotionales oder gar Erotisches zu visualisieren. Die Zuneigung, die die Königin für den Gefangenen empfindet, reduziert sich auf die verschränkten Arme der Protagonisten.

Doch das Bild verzichtet nicht nur auf erotische Schwerpunkte des Textes, es verstärkt die nüchterne Darstellung der Szenerie: Es findet eine Unterredung zwischen Arabel und Willehalm statt, was sich an ihrem erhobenen Zeigefinger zu erkennen gibt. Einen Monolog hält die Königin innerhalb der Dichtung erst zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich als die Fürstinnen zum Aufbruch aufrufen. Arabel erklärt daraufhin den Damen und Willehalm, wie sie seine ritterliche Ausrüstung heimlich auf ihre Reise nehmen, und ordnet jeder einzelnen Figur Teile zu, die diese unter ihren Kleidern tragen sollen, wenn sie sich auf das Schiff

begeben.¹⁰⁴⁸ Und so organisiert die Königin letztlich die Flucht des christlichen Helden: Er soll in Frauenkleidern auf das Schiff gehen, um unerkannt die Seefahrt antreten zu können.¹⁰⁴⁹

Im Bild wird der Austausch von Zärtlichkeiten eliminiert und der Plan zur Flucht vorgezogen. Die Rüstung, die sich neben Willehalm befindet, wird dabei zum Zeichen für das im Text stattfindende Gespräch: Die Königin erarbeitet vollkommen sachlich und leidenschaftslos den Plan zur Flucht und den Transport der Waffen auf das Schiff. Dabei wird die Rolle der Rüstung und damit zugleich die Rolle des Markgrafen für den weiteren Fluchtverlauf expliziert, denn Arabel will den christlichen Helden in kluger Voraussicht *gewafent han* (V. 132,12). Und so erstaunt es nicht, dass sich der Griff des Schwerts im Bild direkt neben ihm befindet. Die Position des Schwerts in Relation zum Rest der Rüstung gibt also Auskunft über die Bedeutung, die es innehat. Im Text wird die Gewichtigkeit seines Wiedererhalts jedoch anders dargestellt: Willehalms unermessliche Freude kommt durch das Küssen der Waffe zum Ausdruck. Dennoch gehen Text und Bild in der Bedeutung des Schwerts für den Verlauf der Geschichte konform. Das Bild stellt den Stellenwert der Hiebwaffe durch die räumliche Nähe zu Willehalm und durch die relationale Zuordnung zu weiteren Bildelementen dar.

Die Rüstung ist jedoch nicht nur ein Symbol der Macht Willehalms sowie des Fluchtplans. Sie rekuriert auch nicht allein auf den Monolog im Text, den Arabel hält. Die ritterlichen Utensilien weisen ebenfalls auf die Bedeutung des Sterns hin, der jetzt erneut zum Einsatz kommt: Der Stern ist Zeichen der Wehrhaftigkeit und Ritterschaft Willehalms. Auch die vorliegende Miniatur unterstreicht, dass er sowohl individuelles Wappenzeichen Willehalms als auch Ausdruck seiner Rolle als Ritter ist, denn er findet sich in einem Moment wieder, in welchem der Dienst an der Waffe erneut von Bedeutung ist, nämlich im Kampf gegen die Heidenschaft und zur Verteidigung des christlichen Glaubens. Der Stern, der innerhalb der Illustrationen zur Inhaftierung Willehalms keine Bedeutung mehr hatte und in Vergessenheit geriet, tritt nun erneut in Erscheinung und erinnert an die göttlichen Mission Willehalms. Und genau in dem Augenblick, in welchem der Heilsplan und die damit verbundene Missionierung Arabels und der Damen Gestalt annimmt, nämlich inmitten der Fluchtplanung und angesichts der Entscheidung der heidnischen Königin für ein neues Leben an der Seite des christlichen Helden, trägt sie ein dunkelblaues, mit unzähligen Sternen besetztes Kleid. In keinem der

¹⁰⁴⁸ Vgl. V. 132,10–31.

¹⁰⁴⁹ Die Frauenkleidung ist eine Reminiszenz an den Rollentausch, der im *Willehalm* Wolframs stattfindet. Arabel übernimmt im *Willehalm* in Ritterrüstung die Verteidigung der Burg. In der *Arabel* muss Willehalm den Rollentausch vollziehen.

weiteren Miniaturen ist sie mit einem Gewand dargestellt, das dieses spezifische Charakteristikum aufweist. Die Art der Darstellung ist jedoch kein Zufall, die der Betrachter auf die verschiedenen Miniaturen, die am Werk waren, zurückführen könnte: Die linke Miniatur, in welcher Willehalm aus dem Gefängnis gezogen wird, stammt aus derselben Hand. Der Figurenstil, die Darstellung der beiden Protagonisten, der Krüseler Arabels und die Kleidung beweisen, dass die beiden Bildhandlungen von demselben Miniator stammen. Arabel trägt auf der linken Miniatur zwar ebenfalls ein blaues Kleid, doch dieses ist deutlich mit floralen Ornamenten verziert.

Das Sternmotiv ist ein eindeutiges Zeichen, das dem Betrachter die Entscheidung der heidnischen Königin für Willehalm, die nunmehr bestehende Zugehörigkeit derselben zu ihm und den Wendepunkt der Geschichte visuell demonstriert. Denn nicht nur auf dem Kleid finden sich Sterne wieder. Die gesamte Bildszenerie unterliegt der Sternsymbolik. Sowohl auf dem Tuch im Hintergrund des dargestellten Liebespaars als auch auf dem Baldachin sind Gestirne abgebildet.

Die Himmelskörper enthüllen jedoch über den profanen Entschluss Arabels für den Ritter Willehalm hinaus auch ihre Entscheidung für den christlichen Glauben: Sterne sind ein Attribut der Gottesmutter. Diese Symbolik findet sich in der Offenbarung des Johannes: „Dann erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“¹⁰⁵⁰

Vor allem in der ikonographischen Kunst ist das Sternkleid als gängiges Motiv innerhalb der Darstellung der Gottesmutter vertreten. Bei Pietro Lorenzetti¹⁰⁵¹, Giovanni Francesco da Rimini¹⁰⁵², aber auch bei unbekanntenen Künstlern des Mittelalters¹⁰⁵³ trägt Maria ein blaues Gewand mit Gestirnen. Erstmals wird also auch innerhalb des Miniaturenzyklus zwischen der heidnischen Königin und der Jungfrau Maria mittels des Sternkleids eine explizite Annäherung angestrebt.¹⁰⁵⁴

Das Sternkleid und die Gestirne an der Decke sowie im Hintergrund verweisen also darauf, dass die Flucht ein Resultat der christlichen Glaubensunterweisung Willehalms während der Schachpartie ist. Erneut wird hier die Linearität des Textes und der Bildserie gesprengt, indem verschiedene Passagen der Dichtung in Verbindung gebracht werden. Und so steht in der

¹⁰⁵⁰ Vgl. Offenbarung des Johannes 12,1–12,2.

¹⁰⁵¹ Siehe Kapitel 8, Abb. 5 der vorliegenden Untersuchung.

¹⁰⁵² Siehe hierzu Giovanni Francesco da Rimini's „Zwölf Szenen aus dem Leben der Jungfrau“.

¹⁰⁵³ In der Basilika von Sante Maria in Trastevere hängt eine Ikone der Mutter Gottes mit dem Jesuskind aus dem 15. Jahrhundert, auf welchem sie mit einem Sternemantel abgebildet ist.

¹⁰⁵⁴ Siehe zum Zusammenhang zwischen der Gottesmutter und Arabel im Text auch Kapitel 4.2.5, S. 247 ff der vorliegenden Untersuchung.

Miniatur anders als im Text, in welchem die Flucht eine erotische Dimension erhält, die religiöse Thematik im Fokus. Im Bild erhält die Befreiung des christlichen Helden durch die Damen und die folgende Fluchtplanung einen deutlichen sakralen Anstrich.

Das Herausziehen des Gefangenen geht also in die direkte Fluchtplanung über. Die Miniatur wird durch die zwei aufeinanderfolgenden visuellen Handlungen narrativ ausgestaltet, auch wenn die zweite Bildszene aufgrund der immobilen Figuren momenthaft bestimmte Schwerpunkte in Szene setzt. Doch gerade im Moment, als festem unbeweglichem Zeitpunkt, tritt die Bedeutsamkeit der Aktion innerhalb des Handlungsverlaufs besonders deutlich zum Vorschein: Der Augenblick der Entscheidung Arabels für das Christentum und der damit einhergehenden Fluchtplanung wird zum Höhepunkt der Szenerie erkoren. Lediglich die Königin befindet sich in Aktion und sticht mit ihrem erhobenen Zeigefinger innerhalb der Starrheit der Miniatur hervor. Der Schwerpunkt der zweiten Bildhandlung liegt auf der Figur Arabels. Zwar wird sie bereits innerhalb der ersten Bildsequenz exponiert dargestellt, jedoch dominiert sie aufgrund der Momenthaftigkeit die zweite Handlung nochmals deutlicher. Der Verzicht auf die Fürstinnen, die im Text während der Fluchtplanung anwesend sind, unterstützt diesen Umstand. Sie würden lediglich von ihr ablenken.

Hinsichtlich der Zuordnung der Miniaturen zum Text ergibt sich nach der Analyse derselben ein anderer Befund: Die erste Sequenz bezieht sich eher auf die Verse 129,4–129,25 und unterscheidet sich damit nur gering von der Einordnung Schröders. Die zweite Bilddarstellung folgt direkt auf die erste und muss dagegen um einige Verse verlängert werden. Damit ist sie den Versen 129,26–133,11 zuzurechnen. Eine dezidierte Zuordnung der vorliegenden Miniaturen ist nur bedingt möglich, da sie eigene Schwerpunkte setzen und sich daher sehr weit von der vermeintlichen Textpassage entfernen.

4.3 Flucht aus Todjerne, Aufenthalt auf Montanar und Rückkehr

4.3.1 fol. 36r Arabels Schiff fährt ab / Willehalm gibt sich zu erkennen (oben)

Auf der linken Bildseite, an Land, steht der Emeral Langalas. Er hält Arabels rechte Hand. Mit seiner linken Hand greift er ihren Oberarm. Neben ihm befindet sich ein hoher Turm. Arabel steht vorn am Bug des Schiffes. Hinter ihr steht eine Dame, die den Vorgang beobachtet. Am Heck des Schiffes, mit dem Rücken zu dieser Dame, steht eine männliche heidnische Figur – gut an ihrer Kleidung und Kopfbedeckung als solche erkennbar –, die sich mit einer weiblichen Figur, wahrscheinlich einer der Fürstinnen, unterhält. Die Dame hat ihre rechte Hand erhoben,

während sie sich mit ihrer linken Hand an der Reling festhält. Die Segel des Schiffes sind gehisst und der Anker ist gelichtet. Auf der rechten Bildseite ist dasselbe Schiff auf hoher See zu sehen. Am Bug des Schiffes befindet sich Willehalm in Rüstung. Mit seinem Schwert durchbohrt er eine männliche Figur, die wesentlich kleiner dargestellt ist als die weiteren auf dem Schiff. Die Figur weist blutende Wunden auf und ist gerade dabei, vom Schiff zu fallen. Eine andere blutbenetzte, ebenfalls deutlich kleiner dargestellte Figur befindet sich entweder im freien Fall vom Schiff oder schwimmt bereits tot auf der Wasseroberfläche. Arabel steht neben Willehalm und berührt seine Hand, mit welcher er sein Schwert hält. Hinter ihr befindet sich eine weibliche Figur, die ihre Arme überkreuzt und mit Zeige- und Mittelfinger der linken Hand auf Arabel und Willehalm deutet, ohne dass sie ihr Gesicht dem Geschehen zuwendet. Sie schaut gen Boden. Am Heck des Schiffes befindet sich eine männliche Figur, die das Geschehen beobachtet. Ihre rechte Hand liegt auf ihrer Brust. Mit der linken Hand hält sich die Figur an der Reling fest.

Schröder ordnet die rechte Bildhandlung dem V. 134,29 zu, in welchem Arabel mit Langalas *redt in gueten*.¹⁰⁵⁵ Diese Unterredung findet sich vier Seiten vor der entsprechenden Miniatur.¹⁰⁵⁶ Anders als in der vorliegende Miniatur findet dieses vermeintliche Gespräch in der Dichtung zwischen Langalas und Arabel an Land und nicht auf dem Schiff statt. Im Text findet sich jedoch ein weiteres Zwiegespräch, und zwar, nachdem Arabel das Schiff betritt:

*do an den kiel nu gienc,
ir rede si wislich ane vienc.
sie bot sich im mit willen gar:
,got pflege iwer, sit ich von iv var.
heizt burg vnd stat bewachen wol!
er ist kranc: da bi man doch sol
mit vlize pflegen des gevangen,
vnd lat ivch nit belangen,
kom min herre, daz duot mir kunt*.
die marnere zugen vf ze stunt.
die winde si triben von dem stade. (V. 140,9–140,19.)*

¹⁰⁵⁵ Schröder: 1984, S. 207.

¹⁰⁵⁶ Ebenda.

Die Miniatur scheint eher diese Unterredung darzustellen. Das Bild geht damit nicht auf das erste, ausschweifende Gespräch Arabels und Langalas ein, wie Schröder behauptet. Doch es scheint fast so, als würde die Miniatur auch nicht das kürzere Gespräch im Text zwischen Langalas und Arabel wiedergeben. Vielmehr verabschieden sich Langalas und Arabel durch einen Handschlag voneinander, sodass man davon ausgehen kann, dass sie sich bezüglich der Anweisungen Arabels einig sind. Ein Dialog, der durch Handgesten oder Mundbewegungen angedeutet wird, findet sich an dieser Stelle nicht. Im Gegensatz dazu sind die beiden Figuren hinter ihnen deutlich in ein Gespräch verwickelt, was an der Gestik zu erkennen ist. Worüber sie sprechen, wird an dieser Stelle jedoch nicht ganz deutlich und ist auch nicht aus der entsprechenden Textstelle zu ermitteln. Die Darstellung rekuriert also allenfalls auf die Abfahrt des Schiffes. Die Miniatur verfolgt damit das mit fol. 29r unten begonnene Ziel, die schnelle Abreise Arabels und der Fürstinnen zu visualisieren, die Teil des Fluchtplans sind. Und so steht die heidnische Königin bereits auf dem Schiff und verabschiedet sich von Langalas, während das Segel gehisst und vom Wind bereits aufgebläht ist. Dargestellt wird also lediglich der Moment des Aufbruchs.

Die Momenthaftigkeit der ersten Bilddarstellung gewinnt nun durch die folgende, nicht strikt von der ersten Darstellung getrennte Handlung, die den Fortgang der Geschichte abbildet, an Narrativität. Gemeinsam bilden sie zwei aufeinanderfolgende Teile eines Vorgangs. Die folgende visuelle Handlung rekuriert auf den innerhalb der beiden Darstellungen wichtigeren Part im Text: Willehalm gibt sich nach Arabels Hilferuf zu erkennen und beweist seine gesamte Kampfkraft und Wehrhaftigkeit, indem er mit Leichtigkeit einen Teil der heidnischen Besatzung tötet, sodass sich die übrigen Mitglieder der heidnischen Gesellschaft ergeben und ihm Treue schwören.¹⁰⁵⁷ Im Bild ist Willehalm zu sehen, der gerade zwei Heiden niedersticht. So evozieren die beiden getöteten Heiden, dass er fortwährend kämpft und sich ohne Mühe und Not zu verteidigen weiß: Die zwei Figuren fallen ohne großen räumlichen Abstand voneinander ins Wasser. Auch wenn im Bild nicht, wie im Text beschrieben, *wol drizig vnd hundert man* von Willehalm geschlagen werden, sondern lediglich zwei, wird doch anhand der Aufstellung und des Falls der Figuren deutlich, dass sich der christliche Held ohne die geringsten Schwierigkeiten gegenüber den Angriffen der heidnischen Schiffsbesatzung behaupten kann. Die Darstellung der Kampfkraft Willehalms betreffend nähert sich die Miniatur der Dichtung an.

¹⁰⁵⁷ Vgl. V. 146,1–146,13.

Doch auch an dieser Stelle setzt das Bild eigene Akzente, indem es auf einige Textinformationen verzichtet. So fehlt die gesamte vorausgehende Passage mitsamt den Konsequenzen, die den Hilferuf Arabels und den nachstehenden Kampf provozieren. Während der Fahrt unterhalten sich Arabel und die Fürstinnen in Anwesenheit des Emeralds Mamurtanit über Willehalm und sind voll des Lobes, was Mamurtanit missbilligend kritisiert.¹⁰⁵⁸ Die Königin entgegnet dessen Vorwürfe mit dem Bekenntnis, dass Willehalm bald erneut im Kampfeinsatz ritterlichen *pris* erhalten wird, sodass er erschrickt.¹⁰⁵⁹ Im Anschluss an das Gespräch bringt sie den Kapitän des Schiffes Kandaris dazu, Kurs auf das christliche Festland zu nehmen.¹⁰⁶⁰ Doch Mamurtanit wird aufgrund des Kurswechsels misstrauisch und es kommt zu einem Kampf.¹⁰⁶¹ Im Zuge dessen ruft Arabel nach Willehalm, der sich sogleich gerüstet ins Kampfgetümmel stürzt.¹⁰⁶² Auch sie leistet mit einem Ruder in der Hand Widerstand.¹⁰⁶³ Willehalm gelingt es in kurzer Zeit, dass sich die Heidenschaft der Königin zu Füßen wirft und selbst Mamurtanit um Gnade fleht.¹⁰⁶⁴ Arabel bittet daraufhin Willehalm, sie zu schonen.¹⁰⁶⁵

Die meisten der erwähnten Textinformationen fehlen jedoch im Bild.¹⁰⁶⁶ So befinden sich auf dem Schiff lediglich Willehalm, Arabel, eine weibliche Figur – wahrscheinlich eine der Fürstinnen – und eine weitere männliche heidnische Figur. Doch das Bild kann trotz und aufgrund des Fehlens herausgehobener Textinformationen die wichtigsten Schwerpunkte umsetzen. Durch die begrenzte Anzahl der Figuren werden vor allem Willehalm und Arabel exponiert und der Akt des Verteidigens beziehungsweise die Wehrhaftigkeit des christlichen Helden, der dadurch besonders hervortritt, zum Schwerpunkt erhoben.¹⁰⁶⁷ Dementsprechend findet sich die Miniatur gegenüber der fol. 36v, welche die Laissen 146, 147 sowie die ersten zwölf Verse der Laisse 148 beinhaltet, die sowohl die Erscheinung Willehalms als auch den Kampf auf dem Schiff thematisieren.

¹⁰⁵⁸ Vgl. V. 141,6–143,29.

¹⁰⁵⁹ Vgl. V. 143,14–143,21.

¹⁰⁶⁰ Vgl. V. 143,30 ff.

¹⁰⁶¹ Vgl. V. 145,20 ff.

¹⁰⁶² Vgl. V. 146,8–146,13.

¹⁰⁶³ Vgl. V. 146,15 ff.

¹⁰⁶⁴ Vgl. V. 146,26–147,29.

¹⁰⁶⁵ Vgl. V. 147,1 ff.

¹⁰⁶⁶ Auch auf das Schachbrett, das Arabel zuvor herbeibringen lässt und das als Zeichen ihres christlichen Glaubens und des Schutzes gegenüber der Heidenschaft fungiert, verzichtet der Miniator. Vgl. zum Schachbrett und seiner Funktion Urban: 2007 a, S. 187 ff.

¹⁰⁶⁷ Die Fürstin scheint mit zwei Fingern auf den rasenden Willehalm zu zeigen, ohne dass sich innerhalb des Bildes eine Konsequenz daraus ergibt. Die Geste zeigt jedoch auf wen und was es im Bild ankommt: Willehalm und Arabel stehen im Vordergrund. Und so stehen sie auch tatsächlich im Vergleich zu der Fürstin und dem Emerald dem Betrachter räumlich näher.

Willehalms Status als Gefangener ist nunmehr Geschichte. Er übernimmt sowohl im Bild als auch im Text wieder ganz die Rolle des Ritters und damit den aktiven Part der Beziehung, der bisher Arabel zukam. So verwundert es nicht, dass sie im Bild nur ganz zaghaft Willehalms Arm berührt, mit welchem er das Schwert hält, das gerade einen Heiden durchbohrt. Mit dieser Geste scheint sie der Tötung weiterer Heiden Einhalt gebieten zu wollen. Das Bild berücksichtigt damit die Gnadenbitte Arabels im Text:

*den Markis si bat erwinden:
,si sueln gnade vinden‘ [...]
vil suezer herre, sit du
dich in so hast erzeiget-
din kraft ir hertze veiget -,
wis genædic, daz zimt dir wol:
dinen got man an in eren sol‘
nu was der kiel mit bluote begozzen,
die andern warn geflozzzen
in gotes erbærmde vf den se:
die ertrunken, den was we. (V. 147,3–147,14)
[...]
Arabel div e vaste streit,
ein guete die ze barmunge ieit.
Die heiden buten vf viantz.
der kuenginne minne lantz
den Markis so betwungen hat,
ir minne in nit me striten lat.
in franzois rief si den degen an:
,min herre, du solt din striten lan. ‘
si vmmevieng in mit den armen:
,la gotes geschepfde dich erbarmen,
Kylois, vnd la si durch mich leben!
si hant viantz mir gegeben [...].‘ (V. 147,30–148,10)*

Während Arabel jedoch in der Dichtung sehr viel deutlicher hervortritt und ihn umarmt, unterläuft das Bild erneut die Emotionalität und Körperlichkeit der im Text beschriebenen

Handlung. Die aktuelle Zurückhaltung Arabels steht ebenfalls im Kontrast zu der bisherigen Darstellung der einstigen Herrscherin innerhalb der Bilderfolge, die eigenständige Entscheidungen traf und diese durchzusetzen vermochte. Im Bild bedient Arabel sehr viel deutlicher als im Text das konventionelle Rollenmuster der Frau.¹⁰⁶⁸ Sie kämpft weder mit einem Ruder in der Hand, noch wird sie in irgendeiner Form physisch aktiv. Sie ist ganz die höfische Dame, die ihren Herrn, Willehalm, bittet, Gnade walten zu lassen.

Dennoch birgt die Geste noch viel mehr als allein die Unterordnung Arabels gegenüber Willehalm. Ihre Gnadenbitte zeichnet sich durch die so häufig angezweifelte religiöse Dimension der Dichtung aus und knüpft an die Schonungsrede Gyburgs im *Willehalm* Wolframs an. Arabel bittet Willehalm darum, die Heiden zu schonen, da auch sie Geschöpfe Gottes sind. Innerhalb der Passage ist sie es, die trotz ihrer erst vor kurzem durch Willehalm erfolgten Unterweisung in den christlichen Glauben den religiösen Gehalt der christlichen Lehre so stark verinnerlicht hat, dass sie angesichts der Gewalt auf das christliche Erbarmen und den christlichen Mitleidsgedanken verweist. Der religiöse Kerngedanke wird von ihr formuliert. Sie ist es, die Willehalm zu erkennen gibt, dass das Töten keinen weiteren Sinn mehr hat. Er übernimmt zwar den körperlichen Part der Verteidigung Arabels und des christlichen Glaubens, doch die Lehre und die Liebe des Christentums manifestieren sich in der Äußerung der ehemaligen heidnischen Königin. Aber auch die Liebe zwischen ihr und dem Markgrafen wird an dieser Stelle benannt. Es kommt zu einer erneuten Verknüpfung von profaner Minne und religiösem Hintergrund: Willehalm soll sich nicht nur der Heiden als potenzieller Geschöpfe Gottes erbarmen, sondern sie auch um ihretwillen schonen. Für Höcke wird an dieser Stelle deutlich, dass sich die religiöse Dimension der Minnethematik unterordnet.¹⁰⁶⁹ Ebenso glaubt er zu erkennen, dass „ein beträchtlicher Teil des religiösen Gehaltes von Wolframs *Willehalm* [...] auf eine Aufwertung des Glaubensgegners, auf eine Achtung der Heiden als Kinder Gottes“ abzielt.¹⁰⁷⁰ Doch tatsächlich reagiert Ulrich mit der Erwähnung der Minne zu Willehalm und dem Gedanken an die Geschöpfe Gottes auf die Schonungsrede Gyburgs im *Willehalm* Wolframs, in welchem sowohl die religiöse Hinwendung zum Christentum als auch die profane Zuneigung Arabels zu Willehalm thematisiert werden. Denn auch im *Willehalm* wird die Problematik der profanen und der religiösen Minne immer

¹⁰⁶⁸ Zu Rollenverteilung auf dem Schiff und im weiteren Verlauf der Dichtung siehe auch Urban: 2007 a, S. 197 ff. Zur Frau, die zum Objekt der Macht des Helden wird siehe auch Strohschneider: 1991 a, S. 161 f.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Höcke: 1996, S. 169. Angesichts der Tatsache, dass die religiöse Dimension als erste genannt wird und Höcke sonst sehr genau darauf achtet, welche Ebene zuerst Erwähnung findet, um ihr einen entsprechenden Wert beizumessen, erscheint die religiöse Dimension als die bedeutendere.

¹⁰⁷⁰ Ebenda.

wieder aufgeworfen. Und so wird im zweiten Teil der Rede explizit vom Frust der Christen berichtet, die Arabel verantwortlich machen, den Krieg aus rein weltlicher und persönlicher Liebe zu Willehalm verursacht zu haben, und von der Wut der Heiden, die ihr die Schuld zuweisen, weil sie zum Christentum konvertiert ist. Die Problematik ist also bereits im *Willehalm* angelegt und wird auch dort immer wieder ausgehandelt und zur Diskussion gestellt. Daneben ist auch bei Wolfram der Gedanke der Gotteskindschaft nicht ganz eindeutig – Ulrich spricht dagegen nur von Geschöpfen Gottes –, der nicht, wie Höcke behauptet, *per se* alle ungetauften Gotteskinder von der Sünde freispricht. Strittig ist innerhalb der Forschungsdiskussion um die Schonungsrede Gyburgs, ob Wolfram von einer Gotteskindschaft der Heiden spricht. Wie Fassbender erklärt, ist der Gedanke einer prinzipiellen Gotteskindschaft aller Ungetauften „in dogmatisch einwandfreiem Verständnis im *Willehalm* an keiner Stelle angesprochen“.¹⁰⁷¹ Auch Aderhold kann aus in der Aussage Gyburgs keine allgemeine Gotteskindschaft der Heiden ableiten.¹⁰⁷² Ortmann ist dagegen der Überzeugung, dass alle Geschöpfe Gottes Kinder sind, und damit ebenfalls die Heiden.¹⁰⁷³ Auch Bumke spricht sich dafür aus, dass die Heiden an der Kindschaft Gottes teilhaben.¹⁰⁷⁴ Eindeutig ist jedoch, dass in Gyburgs Schonungsrede festgelegt wird, dass „die Heiden durchaus potenzielle Gotteskinder werden könnten (wenn auch nur durch die Taufe) und als solche geschont werden müssen.“¹⁰⁷⁵ Und so kommt Knapp zu dem Ergebnis, dass eine Gotteskindschaft der Heiden nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden kann.¹⁰⁷⁶ Prinzipiell steckt im *Willehalm* zwar ein „humanitätsgeschichtlich neuer Gedanke“, aber der Gedanke ist nicht als Programm geäußert, sondern „als Nebengedanke in einer klagend fragenden Erwähnung einer im Konflikt fast zerbrechenden Frau.“¹⁰⁷⁷ Und aus dieser Perspektive ergibt sich im Vergleich der Figuren- und Erzählebene der *Arabel* ein Bild, das beides miteinander in Einklang bringt: Die toten Heiden sind bar der Taufe und damit von der Erlösung und dem Himmelsreich ausgeschlossen. Und so mögen die Äußerungen auf der Erzählebene vielleicht schockierend grausam sein, aber dennoch hinsichtlich des Status der Toten in diesem Zusammenhang verständlich, haben sich doch die von Willehalm getöteten Heiden dem christlichen Ritter entgegengesetzt und sich

¹⁰⁷¹ Fassbender: 1997, S. 13; vgl. auch Lofmark 1989 (S. 399–414); siehe zur Kritik an Lofmark auch Knapp: 2000, S. 296–302. Zu weiteren Forschungsergebnissen bezüglich der Gotteskindschaft in der Schonungsrede Gyburgs siehe ebenso Greenfeld / Miklautsch: 1998.

¹⁰⁷² Aderhold: 1997, S. 51.

¹⁰⁷³ Ortmann: 1993, S. 91; S. 103 ff.

¹⁰⁷⁴ Bumke: 2004, S. 304; vgl. auch Schröder: 1975, S. 407.

¹⁰⁷⁵ Greenfeld / Miklautsch: 1998, S. 136.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Knapp: 2000, S. 296–302. Allerdings schließt er den Gedanken der Gotteskindschaft nicht generell aus. Vgl. ebenda.

¹⁰⁷⁷ Wachinger: 1996, S. 50; zu den Bedenken Wachingers siehe auch Greenfeld / Miklautsch: 1998, S. 135 f.

damit um die Taufe und Konvertierung zum christlichen Glauben gebracht, die ihnen das Seelenheil garantiert hätte. Allerdings bedient sich Ulrich einer sehr viel krasserem und erniedrigenderen Ausdrucksweise zur Umschreibung der heidnischen Toten, als es in Wolframs *Willehalm* der Fall ist. Die Ironie, mit welcher der Erzähler die Handlungen beschreibt, zeigt deutlich seine Abneigung gegenüber den Ungetauften, die innerhalb seines religiösen Verständnisses keiner Schonung bedürfen. Sie sind und bleiben lediglich Heiden, deren Liquidierung berechtigt ist.¹⁰⁷⁸ Die Zurückhaltung Wolframs im Umgang mit Andersgläubigen wird bei Ulrich ins Gegenteil verkehrt. Solange sie ihrem heidnischen Glauben frönen, handeln sie dem Christentum zuwider und müssen mit allen Mitteln bekämpft werden. Die Tötung der Heiden wird letztlich durch eine einfache Schwarz-Weiß-Malerei entproblematisiert und vereinfacht. Der Rest der heidnischen Schiffsbesatzung einschließlich des Emeralds leisten *sicherheit* und garantieren ihre Konvertierung zum Christentum. Heiden und Christen unterscheiden sich also allein in ihren religiösen Vorstellungen. Die kulturellen Differenzen sind minimal und bilden keinerlei Hürde. Die heidnischen Ritter sind ebenso tapfer wie die des Okzidents, und die Damen sind ebenso schön und anmutig wie die christlichen. Die Integration ist offensichtlich ein einfaches Unterfangen. „Eine bewusste Reflexion, die man aus der modernen Perspektive heraus erwarten würde, oder eine detaillierte Auseinandersetzung mit der ‚anderen‘ Kultur, die sich durch Sprache, Gebräuche, religiöse Inhalte usw. abgrenzt“, wird genau deswegen nicht angestrebt.¹⁰⁷⁹ Wichtig ist allein der Religionsunterschied, der die größte, aber dennoch überwindbare Hürde bildet.¹⁰⁸⁰

Arabels Position ist damit wesentlich religiöser und toleranter als die Perspektive des Erzählers und Willehalm. Durch die Kontrastierung der verschiedenen Perspektiven wird ihre neugewonnene Religiosität hervorgehoben und die sakrale Ebene der Bindung zu Willehalm unterstrichen. Und so wird sie im Text zu Beginn der Passage, die ihre Gnadenbitte thematisiert, als *reine* und *sueze* bezeichnet. Arabel wird damit erneut mit den Attributen Marias geschmückt, die ihr bereits im Kontext des Schachspiels zukamen. Auch an dieser Stelle wird damit eine Verbindung zwischen ihr und der Gottesmutter bezweckt.¹⁰⁸¹ Bereits in der

¹⁰⁷⁸ Letztlich ist die Rede Gyburgs, was die Weiterführung des Krieges im *Willehalm* angeht, wirkungslos. Auch im *Willehalm* ist die Tötung der Heiden aus der Perspektive der Christen gerechtfertigt.

¹⁰⁷⁹ Urban: 2007 a, S. 123. Zwar muss Arabel in der Tat in die christliche Kultur des Abendlandes eingeführt werden, wie Urban feststellt, was zeitgleich bedeutet, dass alle konvertierten Heiden erst die neuen Bräuche und Sitten der neuen Kultur erlernen müssen, aber diese sind nicht so gravierend und umfangreich, als dass sie als langwieriger Prozess dargestellt werden müssten. Letzten Endes ist es ebenfalls die Position Arabels als Königin und damit der nun folgende niedrigere Status, der eine Einführung notwendig macht.

¹⁰⁸⁰ Auch für Kreft (2004, S. 178) besteht die Differenz zwischen Christen und Heiden in der Religionszugehörigkeit.

¹⁰⁸¹ Vgl. auch Urban: 2007 a, S. 185 f. Später umschreibt Arabel mit den Termini *rein* und *sueze* Gott. Siehe V. 153,14.

Einleitung der Passage findet sich also ein sakraler Aspekt, der die religiöse Dimension der Textstelle andeutet. Doch nicht allein in der erneuten Engführung zwischen der Jungfrau Maria und Arabel und in der damit verbundenen Verwendung religiös konnotierter Termini zeigt sich der Erzähler bemüht, den religiösen Gehalt der Dichtung hervorzuheben. In diesem Kontext steht ebenfalls ein umfangreicher Marien- und Frauenpreis, der die Abreise aus Todjerne begleitet und einen Erzählerexkurs bildet.¹⁰⁸² Der Exkurs beginnt mit einem ausgiebigen Lob auf die Trinität und einer Bitte des Erzählers um Unterstützung seinerseits im Glauben, um anschließend Maria zu preisen, deren *kuesche* Gott umschloss und ihre *vil reinen vart* ermöglichte.¹⁰⁸³ Der Erzähler bindet im Folgenden Willehalm und Gyburg in das Lob ein, um zu zeigen, dass Gottes *suezen antluetzes schin / hast du uns wol mit geteilet, / des sueze den Margraven heilet / an der kueniginne hie / [...] der schoen im lip vnd sele pfant* (V. 138,12–138,20). Der Redaktor erinnert an den göttlichen Plan, der die Bekehrung Arabels zum Ziel hat, was eine rein profane Liebe indirekt ausschließt. Die Erwähnung von *lip* und *sele* ermutigt den Erzähler dazu, Gott erneut zu preisen, der die leibliche Schönheit der Frau schuf:

*wol der goetlichen hant,
div wibes lip so schone bildet,
daz mannes hertze durch vræede wildet!
Die vræude vns ir schoene git.
ir gelæze, ir kuesche git wider strit,
ir schin durch mannes augen vert,
ir minne valsch und wandel wert
an mannes tugende, an mannes libe. (V. 138,18–138,25)*

¹⁰⁸² Der Marien- und Frauenpreis umfasst 98 Verse und findet sich nur in der Redaktorfassung. Schröder widmet sich dem Preis nur kurz, um zu erklären, dass Singer, der das Gebet dem Erzähler zuspricht, gegenüber Suchier recht hat, der behauptet, das Gebet würde Arabel aussprechen, und um zu korrigieren, dass Singer das Gebet als gelungen bezeichnet. Er versucht die positive Kritik Singers zu widerlegen, indem er dem Redaktor ebenso wenig poetisches Können zuweist, wie dem Autor selbst: „Und die Möglichkeit, auf Wolfram zurückzugreifen, stand ihm wie jedem offen. Es wird dann schwierig, angesichts eines im Ganzen wenig individuell geprägten, leicht nachahmbaren Stils, diesem solche Zusätze bald zu-, bald abzusprechen, wie Singer getan hat.“ (Schröder: 1988 b, S. 86) Selbst der Redaktor fällt Schröders Kritik zum Opfer. Dem Marien- und Frauenpreis jenseits individueller poetischer Vorlieben eine Bedeutung abzugewinnen, ist Schröder nicht gewillt. Höcke (1996, S. 224, Zitat 33) verbindet damit eine Vertiefung der in *A dominanten Minne-Thematik. Der Redaktor ist für ihn hier und auch sonst „auf theologische Stimmigkeit bedacht“.

¹⁰⁸³ Vgl. V. 135,16.

Der Preis erfolgt im näheren Konnex des Lobes Arabels, deren Schönheit ebenfalls das Werk Gottes ist.¹⁰⁸⁴ Der Erzähler würdigt also die Schönheit und Minne der Frau, die dem Mann dazu verhilft, seine Tugenden zu bewahren. Es folgt nun ein eindringliches Lob der *wibes liebe*, die die nächsten zehn Verse der Laisse 139 als Anapher einleitet, die auf der *kuescheliche liebe von der meide* (V. 139,19 f.) basiert, *der kuesche uns in gewan* (V. 139,20).¹⁰⁸⁵ Letztendlich belehrt der Erzähler den Leser darüber, dass der Mann die Frau ehren muss, und wer das nicht täte, *der ist nit ein man* (V. 139,25).¹⁰⁸⁶

Tatsächlich baut die Fassung *R den religiösen Aspekt der Dichtung durch den Marien- und Frauenpreis weiter aus als die Fassung *A. Der Exkurs zielt darauf ab, das religiöse Moment der Liebe Arabels und Willehalm hervorzuheben, indem eine Verbindung zwischen der Jungfrau Maria und den Frauen und damit auch zur Figur der Arabel hergestellt wird, weil sie sich aufgrund der Liebe zu Gott auf der Flucht ins christliche Land befindet. Die Frau wird zum Abbild Marias.¹⁰⁸⁷ Die Weiblichkeit wird dadurch nicht allein religiös überhöht, sondern vor allem von der Sündhaftigkeit befreit, die ihr seit Evas Sündenfall anhaftet: *sit si von dir wart geheilet, / di Even val het vor gemeilet / vnd erwaschen von den suenden wart* (V. 138,5 ff.).¹⁰⁸⁸ Dies betrifft auch die körperliche Schönheit der Frau, was nicht allein dadurch deutlich wird, dass Gottes *kiusche die reine mit besloz* (V. 137,31), sondern auch weil die Attraktivität der weiblichen Geschöpfe auf Gottes Schaffen beruht. Der liebliche Körper Marias, der Gott einkleidete, wird zum Ebenbild ein jeder Frau. Von diesem Standpunkt aus kann sie, ebenso wie Maria, Segen schenken.¹⁰⁸⁹ Und so wird *wibes liebe*, die *hertze vro machet, wise machet, gein manne wachet* und *an mann ziuhet tugend* (V. 139,1 ff.), religiös überbaut, indem die Liebe der Frau zugleich an den Tugenden der Jungfrau teilhat. Letztlich kann die Frau im Kleid des Christentums den Mann zu den besten Tugenden beflügeln. Die christliche Liebe zeigt sich nicht allein in der Liebe zu Gott, sondern auch in der Liebe zwischen Mann und Frau, die ohne den Glauben undenkbar ist. Und so erstaunt es nicht, dass der Erzähler den Exkurs inmitten der Abreise und der Flucht einfügt und damit einen direkten Zusammenhang zwischen der Liebe Arabels zu Willehalm und der Liebe zu Gott herstellt. Ebenfalls verwundert es nicht, dass Arabel in ihrer barmherzigen Güte mit Attributen Marias versehen ist, wenn sie Willehalm

¹⁰⁸⁴ Vgl. auch Schröder: 1982, S. 86.

¹⁰⁸⁵ Vgl. V. 139,1–139,20; vgl. auch Schröder: 1982, S. 86. Maria wird ebenfalls mithilfe einer Anapher als *maget wesende* (V. 137,16–137,25) bezeichnet. Die Form lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die *maget wesende* und die *wibes liebe* und schafft eine weitere Verbindung.

¹⁰⁸⁶ Vgl. *ir magtum din sich vnderwant/ vnd gap dir ir libes cleit.* (V. 137,9)

¹⁰⁸⁷ Auch das ähnliche Vokabular deutet auf diese Engführung hin.

¹⁰⁸⁸ Die Verse beziehen sich zwar auf Maria, doch die Nähe zwischen Maria und den Frauen lässt auf eine Verbindung zwischen den beiden Parteien schließen.

¹⁰⁸⁹ Vgl. V. 137,8 f.

bittet, die Heiden auf dem Schiff zu schonen. Arabel erfüllt als bekehrte Christin die im Exkurs angesprochenen weiblichen Wesenszüge, die die Tugenden Willehalms hervorbringen.

Auch wenn diese thematischen Details, wie sie der Text benennt, nicht ins Bild umgesetzt werden und der Exkurs des Erzählers kaum in Gänze in ein Bild zu fassen ist, so deutet die zaghafte Geste das gesamte Spektrum der christlichen Güte und Barmherzigkeit subtil an. Arabel übernimmt auch im Bild das religiöse Korrektiv, das den wütenden Willehalm davon abhält, weiter zu töten. Der Fokus liegt damit deutlich auf Willehalm und Arabel. Der christliche Ritter rückt durch seinen aktiven Part besonders ins Blickfeld. Thematisch steht jedoch die subtile Geste Arabels und ihre veränderte Geschlechterrolle im Vordergrund.

Doch wie ist die Geste der heidnischen, männlichen Figur auf dem Schiff zu deuten? Handelt es sich um den Emerald Mamurtanit? Da sich die Kleidung der zwei auf dem Schiff befindenden heidnischen Figuren farblich voneinander unterscheidet, könnte es sich um zwei verschiedene handeln. Ist sie angesichts des wütenden Willehalms schockiert, oder stellt die Geste eine von Herzen kommende Zusicherung dar, wie sie im Text vom Emerald ausgesprochen wird?¹⁰⁹⁰ Offen bleibt die Frage, ob es sich um Mamurtanit oder eine weitere Figur handelt. Letztlich scheint es auch keine wesentliche Rolle zu spielen. Die Figuren stehen im Hintergrund und bilden damit lediglich eine Nebenhandlung ab. Die Doppeldeutigkeit der Geste könnte intendiert sein, so manifestieren sich beide Sinndeutungen in der Figur, ohne dass eine ausgeschlossen werden muss oder kann. Sie zieht sich angesichts des tobenden Willehalm auf das Heck des Schiffes zurück und leistet keinerlei Widerstand. Die Körpersprache der ihm gegenüberstehenden Fürstin bildet dagegen einen deutlichen Kontrast: Die Arme überkreuzt, lehnt sie entspannt am Mast des Schiffes und lässt sich nicht aus der Fassung bringen. Sie hat nichts zu befürchten, ist sie doch bereits Teil der christlichen Glaubensgemeinschaft.

Die Miniatur verzichtet auch auf eine dezidierte Darstellung der heidnischen Schiffspassagiere, die sich dem Willen des Besatzers beugen und sich ergeben. Dass das Ereignis stattgefunden haben muss, bezeugt die folgende Miniatur.

4.3.2 fol. 36r Arabels und Willehalms Schiff legt in Montanar an (unten)

Auf der linken Bildseite ist das Schiff Arabels und Willehalms dargestellt. Die Segel sind zusammengefaltet. Am Mast des Schiffes befinden sich zwei männliche, heidnische Figuren,

¹⁰⁹⁰ Vgl. V. 147,21 ff.

die sich miteinander unterhalten. Eine der Figuren steht mit dem Rücken zum Betrachter. Neben dieser Figur steht eine weibliche Figur, die mit der rechten Hand die Schulter einer vor ihr stehenden Dame hält. Diese weibliche Figur fasst wiederum die Schulter eines heidnisch gekleideten Emeralds. Er trägt einen Fürstenstab und befindet sich bereits an Land. Beide weibliche Figuren, die sich auf dem Schiff befinden, sind dem Land zugewandt. Vor dem Emerald, ebenfalls an Land, steht eine weitere Dame. Dem Tross voran steht Willehalm in Rüstung. Er hält Arabels Hand, die etwas hinter ihm steht. Vor ihnen ist ein Berg abgebildet, auf dessen Spitze sich eine von Bäumen umrandete Burg befindet. Wie der Berg ist auch der Boden des Landes steinig und uneben.

Die Miniatur muss den V. 158,12–159,12 zugeordnet werden: Der Kiel landet an *der hab* der Insel Montanar. Im Text heißt es: Willehalm, der schnell an Land geht, *het Arabeln an der hant*. Er erklärt ihr, dass Kandaris sich des Schiffes annehmen soll, während sie das Gebirge besteigen, das einen bereits begangenen Pfad aufweist. Das Gesinde soll sie begleiten. Auf dem mit Schleudermaschinen besetzten Berg findet Willehalm eine Burg mit hohen Türmen vor.

Die Miniatur profiliert also die im Text herrschende Einigkeit der vormals heterogenen Gesellschaft. Weder die vorherige noch die vorliegende Miniatur visualisiert das christliche Glaubensbekenntnis Mamurtanits und der weiteren heidnischen Passagiere. Dennoch wird deutlich, dass die heidnische Besatzung und die heidnischen Passagiere dem Heidentum abgesagt und sich dem Christentum zugewandt haben müssen: Willehalm leitet den Tross, der sich ihm vertrauensvoll anschließt. Eine gewisse Zuwendung ist ebenfalls beim Ausstieg aus dem Schiff erkennbar: Die Figuren halten sich – um sicher vom Schiff zu steigen – an der Schulter des Vordermanns fest. Mamurtanit, nunmehr deutlich als Emerald durch seinen Fürstenstab zu erkennen, ist ebenfalls Teil der neu zusammengefundenen christlichen Gemeinschaft.¹⁰⁹¹ Die beiden weiteren männlichen Figuren, die sich auf dem Schiff befinden, könnten Kandaris und ein weiterer Seemann sein, die sich um das Schiff kümmern sollen. Deutlich wird dies jedoch nicht, was darauf schließen lässt, dass eine spezifische Ausgestaltung auch nicht angestrebt wird, da beide für den Verlauf der Handlung nicht von besonderer Bedeutung sind beziehungsweise für die anvisierte Darstellung der nun herrschenden Einigkeit der Besatzung des Schiffes nicht unbedingt relevant sind.

¹⁰⁹¹ Anhand der Ausgestaltung des Mamurtanit in der vorliegenden Bildhandlung lässt sich eine Ähnlichkeit zwischen dieser Miniatur und fol. 43r oben feststellen, die jedoch nur die linke Bildhandlung betrifft. Das Muster und die Farben der Kleidung sind sehr ähnlich. Allein die Farbe der Kopfbedeckung unterscheidet sich. Die rechte männliche Figur weist dagegen gar keine Parallelen zur vorliegenden Figur des Mamurtanit auf. Hätte der Miniator Wert darauf gelegt, Mamurtanit hervorzuheben, hätte er die Figuren ähnlich gestaltet oder alle mit einem Fürstenstab versehen. Daher erscheint es sehr wahrscheinlich, dass auf Mamurtanit innerhalb der rechten Bildhandlung auf fol. 43r verzichtet wurde, um Willehalm und Arabel ins Zentrum der Bildhandlung zu rücken.

Was jedoch ebenfalls im Kontext der neu formierten Gemeinschaft aus vormalig heidnischen und christlichen Figuren visuell besonders hervortritt, ist die veränderte Rolle und Position, die Arabel im Zuge ihres neu gewonnenen christlichen Daseins einnimmt und die innerhalb der Schachallegorie in der Verortung der Figuren zum Tragen kommt. Arabel, die sich nunmehr auf christlichem Gebiet befindet, ist nicht mehr Herrscherin, sondern zukünftige Ehefrau des christlichen Ritters und damit in der hierarchischen Gliederung Willehalm nachrangig. Und so bildet die Position der Figur der ehemaligen heidnischen Königin im Bildraum ihre Rolle ab: Sie wird vom Markgrafen geführt und erhält, wie in der Schachpartie antizipiert, eine eingeschränkte Position in einer Gemeinschaft, die sich allein im Wirkungsbereich Gottes und im entsprechenden weltlichen Pendant der ständischen politischen Machtverhältnisse bewegt.¹⁰⁹² In der mangelnden Verfügung über den Raum manifestieren sich die vorherrschenden politischen Machtverhältnisse, die in der Bewegungseinschränkung und in der Ausrichtung auf dem innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie höhergestellten Willehalm zum Ausdruck gebracht werden.¹⁰⁹³

Willehalm erfüllt sein Versprechen, indem er Arabel vor den Heiden schützt und die Führung der Gemeinschaft übernimmt. Und so offenbart sich im Bild die im Text nun durch die heidnische Gesellschaft ausgesprochene *werdekeit* Willehalm, die ihn ebenfalls zum Retter Arabels vor der heidnischen Verfolgung erkoren hat und die ihn angesichts der Bekehrung zum christlichen Glauben tatkräftig unterstützen will:¹⁰⁹⁴

, [...] *wir sin iv, herre, mit triwen bi,*
gelaubens uns nieman irret,
swaz iv von den heiden wirret,
daz woelle wir mit helfe meinen.‘ (V. 156,4–156,7)

¹⁰⁹² „Dieses entworfene Szenario wird im Verhalten der Figuren auf Montanar und in Frankreich seine Entsprechung und Umsetzung finden.“ Urban: 2007 a, S. 181.

¹⁰⁹³ Siehe hierzu Kapitel 4.1.5, fol. 13r in welchem Willehalm als Gefangener seine Bewegungsfreiheit verliert, was einem Macht- und Statusverlust gleichkommt. In der vorliegenden Miniatur erfährt Arabel räumliche Einschränkungen.

¹⁰⁹⁴ Für Höcke (1996, S. 229 ff.) ist die gesamte Passage, in welcher die heidnische Besatzung angesichts der Bedrohung durch Willehalm ihre Bekehrung versichert und ihre Unterstützung im Kampf ansagt, allein eine Konsequenz der Stärke des Helden. Die *werdekeit* Willehalm manifestiert sich in seinen siegreichen Kämpfen und ebenfalls in der Gewinnung Arabels. Sie ist Zeichen seines Gottesglaubens. Der Sieg zeigt die Macht Gottes. Und so mögen die Heiden noch so stark und ehrwürdig sein, letztendlich unterliegen sie dem Christentum im Kampf und in der Liebe aufgrund ihres falschen Glaubens. Für den mittelalterlichen Leser sind eine psychologische Inneneinsicht, wie sie in modernen Romanen zu finden ist, und eine entsprechende Stringenz in der Erzählung nicht unbedingt vonnöten. Der christliche Glaube kann nur der überlegene sein. Es bedarf daher keiner theologischen Begründung, wie sie Höcke vermisst. Sie erklärt sich von selbst.

Willehalm kann sich des Vertrauens aller Schiffspassagiere und der gesamten Besatzung sicher sein.

Im Text befindet sich jedoch die Heidenschaft samt Tybald bereits auf dem Weg zu Arabel und Willehalm: *in der wile wart auch vernomen / grozer schal vfdem mer, / von hundert galiden hort man her/ haidenische schallen* (V. 158,26–158, 29). Im Bild kündigen sich die Verfolger allerdings nicht an. Von ihnen ist noch nichts zu sehen. Und so befinden sich auf dem Berg auch keine Schleudermaschinen, wie im Text beschrieben, die auf eine bevorstehende Schlacht hinweisen. Erkennbar ist jedoch die Bewegung der Figuren bergauf in Richtung Burg. Die Festung wird im Text erst angesprochen, nachdem sich Willehalm und sein Gefolge auf den Weg gemacht haben.¹⁰⁹⁵ Vom Ufer aus ist sie – anders als im Bild – nicht zu erkennen. Die Miniatur treibt mit der Darstellung der Burg den Verlauf der Bildgeschichte voran: Anhand der Formation und der einzelnen Positionen der Figuren sowie des Bildelements ‚Burg‘ werden der Startpunkt und das Ziel der Reise deutlich. Der Betrachter kann den Weg sowie den Verlauf der Bewegung des Trosses vervollständigen, indem er die bereits vollzogenen und zukünftig sich vollziehenden Handlungen geistig zusammenführt. Der Verlauf der Geschichte, nämlich, dass Willehalm und sein Gefolge an die Tür der Burg klopfen werden, liegt damit auch ohne die Hinweise aus dem Text nahe.

4.3.3 fol. 43r Willehalm und Arabel ziehen gefolgt von weiteren Rittern in eine andere Burg in Montanar (oben)

Links oben in der Miniatur befindet sich eine Burg, die von einer Mauer mit integrierten Türmen umgeben ist. Die mit der Burgmauer verbundenen Türme sind unterschiedlich groß. Ein Turm mit Torbogen stellt den Zugang in das Innere der Festung dar. Die Burg steht auf einem Berg und wird von Bäumen umgeben. Das steile Gelände vor der Burg ist von Blumen umsäumt. Rechts oben im Bild, etwas höher als die erste Burg, ist eine weitere abgebildet, die ebenfalls von einem Mauerwerk umschlossen wird. Dieser Steinwall weist eine dunkle Stelle auf. Womöglich handelt es sich um den Eingang zur Burganlage. Innerhalb des Mauerwerks befinden sich Gebäude. Gut erkennbar sind ein Turm und ein weiteres eckiges Bauwerk. Auf den Giebeln des Bauwerks befindet sich ein Hirschgeweih. Hinter dem Turm lugt ein weiteres Gebäude mit runder Bauform hervor. Die Burg wird von Bäumen umgeben. Das Außengelände

¹⁰⁹⁵ Vgl. V. 159,6.

vor ihr ist steil und weist eine steinige Bodenbeschaffenheit auf. Die Burg und das in die Höhe zur ihr führende, felsige Gelände ragen weit über den rechten Bildrahmen hinaus, sodass der gesamte rechte Bildrahmen samt der rechten Ecke des Rahmens überdeckt ist. Die den Bilderrahmen überdeckenden Darstellungen weisen an ihren Rändern feingezeichnete, schwarze Blumenornamente auf. Zwischen den beiden Burgen, in einem tieferliegenden Tal, sind Arabel und Willehalm dargestellt, die gerade dabei sind, den steinigen Weg, der zur rechts im Bild dargestellten Burg führt, zu erklimmen. Sie befinden sich bereits auf dem steinigen Boden. Der gerüstete Willehalm führt Arabel an der Hand und geht voran, während er mit seiner linken Hand den Griff seines Schwerts hält. Arabel steht deutlich hinter ihm. Neben Arabel ist ein Ritter zu erkennen, der ebenfalls den Berg besteigt. Hinter ihnen befinden sich weitere fünf gerüstete Ritter, die sich aber noch nicht auf dem steinigen Weg, der zur rechten Burg führt, befinden. Einer der fünf Ritter wendet sich mit dem Gesicht zu den beiden letzten Begleitern des Trosses um.

Offensichtlich knüpft die Miniatur nicht direkt an fol. 36r an. Während diese nämlich nahelegt, dass Willehalm und sein Gefolge an die Tür der ersten Burg klopfen, untergräbt das vorliegende Bild die Erwartungshaltung des Betrachters: Es wird weder dargestellt, dass Willehalm Eintritt verlangt, noch wird gezeigt, dass er und Arabel sowie die Schiffspassagiere jemanden in der Burg antreffen, geschweige denn, dass sie sich darin aufhalten. Für den Rezipienten, der den Gang zur Festung mit dem Ziel der Hilfe und Zuflucht der Figuren verbindet, wäre dies aber die logische Konsequenz. Des Weiteren würde es einen stringenten Verlauf der Geschichte garantieren. Die Bildgeschichte lässt sich allerdings nur dahingehend vervollständigen, dass Willehalm und Arabel, nachdem sie sehr wahrscheinlich Zuflucht in der Burg gefunden haben, auch kämpferische Unterstützung von christlichen Rittern erhalten haben müssen, die die beiden auf dem Weg zu einer anderen Festung begleiten. Warum sich die Figuren jedoch auf den Weg machen und wo der Rest der ehemaligen Schiffsbesatzung geblieben ist, wird nicht deutlich.

Im Text heißt es, dass Willehalm an das Burgtor klopft und vom Burggrafen herzlich aufgenommen wird, der ihm und den weiteren Verfolgten sofort jegliche Unterstützung zusichert.¹⁰⁹⁶ Die Burggräfin erklärt Arabel, dass die Insel einer *cluse* gleicht: *ez mac hie nieman in noch abe, / wan hie vor uf der habe /. daz ander sluezzet ein kastel* (V. 162,17 ff.). Das Gespräch zwischen Arabel und der Burggräfin endet schließlich in einem Dialog über die Liebe, in welchem die besonderen Fähigkeiten Willehalms als Ritter und Kämpfer

¹⁰⁹⁶ Vgl. V. 160,17 ff.

hervorgehoben werden, die ihre Entscheidung zur Flucht bestätigen.¹⁰⁹⁷ Willehalm bekundet ebenfalls seine Liebe zu Arabel, nachdem er mit dem Burggrafen die Umgebung erforscht.¹⁰⁹⁸ Die Christen beginnen sich zu rüsten.¹⁰⁹⁹ Auch die Heiden erreichen nun die Insel und sind angesichts des Abwehrsystems der christlichen Insel erschrocken.¹¹⁰⁰ Die Christen gewähren ihnen sogar, auf der Insel zu landen, um sie gleich darauf mit Steinschleudern zu attackieren.¹¹⁰¹ Durch Zurufe tun die Heiden kund, dass sie Arabel zurückhaben wollen.¹¹⁰² Es kommt zu einem Zwiegespräch zwischen Kandaris und der Heidenschaft. Der Kapitän antwortet, dass sich Tybald selbst zu Wort melden soll, und umschreibt dabei eine Liebesszene zwischen Arabel und Willehalm.¹¹⁰³ Die Heiden drohen daraufhin Gewalt anzuwenden, woraufhin Kandaris auf die Löwenkraft Willehalms hinweist und ihnen erklärt, sie mögen ihre Götter ertränken, die dies wert seien.¹¹⁰⁴ Die Rede der Heiden und die Überzahl der heidnischen Kämpfer bereitet den Christen Sorge, was in der Fragestellung Willehalms an den Burggrafen kulminiert: ‚*wirt disiv tat also sur?*‘ (V. 170,26). Der Burggraf verweist darauf, dass sie auf dem Meer keinen Schaden anrichten können, an Land allerdings schon, doch er besäße eine weitere, mit *antwerce*n gerüstete Burg, die ein Graben umgibt, der aufgrund seiner Wildheit schlecht zu passieren sei.¹¹⁰⁵ Wer *an die habe dar varn will: / ane danc man im teilet ein spil / daz erz ze troy niht doerfte holn* (V. 171,27 ff.). Erneut bekräftigt er seine Unterstützung und hofft auf eine entsprechende Gegenleistung.¹¹⁰⁶ Willehalm und Arabel versichern dem Burggrafen und seiner Frau, dass sie ihnen Treue erweisen werden.¹¹⁰⁷ Nachdem die Angreifer auf das Meer zurückgetrieben wurden, wird im Burgsaal ausgiebig und freudig gespeist.¹¹⁰⁸ Auch der *kastelan* der weiteren Burg stößt nun dazu und schlägt angesichts der heidnischen Bedrohung vor, dass sie die Schleudermaschinen, die vor der Burg stehen, herrichten, um sich der Belagerer

¹⁰⁹⁷ Vgl. V. 162,22 ff.; vgl. hierzu auch Höcke: 1996, S. 231. Für Höcke (ebenda) manifestiert sich an dieser Stelle erneut, dass der hohe Rang Willehalms das wichtigste Kriterium für die Konversio Arabels ist: „In Ulrichs ‚Arabel‘ ist – anders als in Wolframs ‚Willehalm‘ – der überlegene Wert des Christentums nicht an theologische Gründe geknüpft, sondern manifestiert sich einzig in der Kampfkraft und dem hohem sozialen Status des Marquis als adäquatem Minneritter für die heidnische Königin.“

¹⁰⁹⁸ Vgl. V. 164,17 ff. Höcke (ebenda, S. 232) weist darauf hin, dass die Termini, die Willehalm zur Bekräftigung der Liebe zu Arabel verwendet, sich im Minnesang wiederfinden.

¹⁰⁹⁹ Vgl. V. 166,1 ff.

¹¹⁰⁰ Vgl. V. 166,14 ff.

¹¹⁰¹ Vgl. V. 166,28 ff.

¹¹⁰² Vgl. V. 167,12 ff.

¹¹⁰³ Vgl. V. 167,19 ff.

¹¹⁰⁴ Vgl. V. 169,25 ff.

¹¹⁰⁵ Vgl. V. 170,27 ff.

¹¹⁰⁶ Vgl. V. 172,1–172,15.

¹¹⁰⁷ Vgl. V. 172,18–172,28.

¹¹⁰⁸ Vgl. V. 173,16; V. 174,8 ff.

zu entledigen.¹¹⁰⁹ Und so wird am folgenden Tag alles für den nun bevorstehenden Kampf vorbereitet.¹¹¹⁰

Diese Schlacht ist Teil der folgenden Miniatur; daher kann die vorliegende Bilddarstellung allein an dieser Stelle enden. Daraus ergibt sich, dass die Miniatur innerhalb der Verse 159,13–178,10 zugeordnet werden muss. Eine präzisere Angabe ist allerdings nicht möglich. Zwar ist im Text von zwei Burgen die Rede, doch Willehalm, Arabel und das Gefolge halten sich nur in derjenigen auf, an welcher Willehalm zuallererst anklopft. Zwar besucht Willehalm mit dem *kastelan* die andere Burg, doch nimmt Arabel im Text nicht an diesem Ausflug teil. Abgesehen davon findet der Ausritt erst nach der Schlacht statt, und sie sind, anders als in der Miniatur dargestellt, zu Pferd unterwegs. Die Tatsache, dass die Bildseite gegenüber der fol.42v zu finden ist, auf welcher sich die Verse 179,3–181,23 befinden, die eben diesen Umstand beschreiben, lässt darauf schließen, dass die Bilddarstellung genau diese Reise zur zweiten Burg aufgreift. Doch das würde bedeuten, dass die Miniatur die Handlungen auf der Bildseite anachronistisch darstellt, denn der Ritt, den Willehalm, der Burggraf und der *kastelan* zur Burg antreten, findet erst nach der Schlacht und nicht vorher statt.

Vielleicht rekuriert die Zuordnung der Bildseite auf die untere Miniatur. Der Bezugspunkt wäre dann die Schlacht gegen die Heiden. Die dazugehörige Textpassage beginnt auf fol. 42r und endet auf fol. 42v. Die Möglichkeit einer Einbindung auf fol. 42r ist angesichts der Tatsache, dass die Bildseiten allesamt recto eingebunden sind, jedoch nicht vorhanden. Ist dem Miniator womöglich einfach nur ein Fehler unterlaufen? Hat er die Textinformationen falsch verstanden und den Hinweis des Burggrafen auf die zweite Burg, die sie bei Bedarf verwenden können, dahingehend aufgefasst, dass sich alle auf der Insel befindenden Personen dorthin begeben? Ist ihm entgangen, dass die Schlacht bereits vor dem Ritt zur zweiten Burg stattfand? Dass die bisherigen Bilddarstellungen besonders detaillierte Kenntnisse der Dichtung aufweisen, spricht gegen ein mangelndes Textwissen. Ebenso erscheint dies unwahrscheinlich, da sich allein Willehalm, Arabel und weitere nicht spezifizierte Ritter auf den Weg machen. Weder der Burggraf noch die Burggräfin sind kenntlich gemacht. Auch fehlt das weitere Gefolge, das aus dem Heidenland geflohen ist und im Text explizit immer wieder Erwähnung findet.¹¹¹¹ Es ist nicht davon auszugehen, dass dem Maler jegliche, oftmals visuell ergiebige Textinformation entfallen ist. So werden ja auch die zwei Burgen, die im Text erwähnt werden und nur einen kleinen Teil der Textinformation darstellen, vom Miniator visualisiert. Es scheint

¹¹⁰⁹ Vgl. V. 177,22–177,31.

¹¹¹⁰ Vgl. V. 178,4–178,10.

¹¹¹¹ Vgl. V. 160,25 ff.; V. 175,4 ff.; V. 177,14 ff.

so, als würde die Illustration eine andere, eigene Zielsetzung verfolgen. Um den Sinnauslegungen der bildlichen Darstellung auf den Grund zu gehen, bedarf es also einer genaueren Überprüfung der Bildfiguren, der Bildelemente und ihrer Anordnung.

Wie bereits weiter oben erwähnt, ist offensichtlich, dass Willehalm Arabel in Begleitung eines Rittertrosses zu einer zweiten Burg leitet. Die Beinbewegungen und die verschiedenen Positionen der Figuren lassen den Schluss zu, dass sie sich von der linken zur rechten Burg begeben. Warum sie jedoch ihren Aufenthaltsort wechseln, wird daraus nicht ersichtlich. Vielleicht verbirgt sich in den Differenzen zwischen den beiden Burgen die Lösung? Die rechte Festung entspricht in Zügen der Beschreibung des Burggrafen: Die Gebäude sind von einem deutlich gezeichneten Mauerwerk umgeben und um die gesamte Burg herum befinden sich wildwuchernde Gewächse. Zwar sind auch um die linke Burg wildwachsende Bäume und Pflanzen dargestellt, doch im Unterschied dazu scheint die rechte schwieriger erreichbar zu sein: Der Weg dorthin ist steinig und steil. Das Erreichen zu Fuß ist damit als mühselig gekennzeichnet. Des Weiteren evoziert die wilde, sich um sie herum befindende Natur, dass sie sich der Burg mit Gewalt bemächtigt. Die Macht der Flora offenbart sich im Wildwuchs, der den Bilderrahmen komplett überdeckt. Zudem breitet sich die Wildnis weiter aus, da aus den Felsen und aus den Bäumen, die die Burg umgeben, weitere kleinere Blumenmotive wachsen. Die rechte Festung wirkt dadurch größer, wuchtiger und wilder als die linke. Der mit Pflanzen überwucherte Rahmen trägt also im Wesentlichen zur Sinnbildung bei.

Bietet diese Festung vielleicht aufgrund der sie umgebenden wilden Natur den besonderen Schutz, dessen Arabel angesichts der Verfolger bedarf und den die linke Burg vermissen lässt? Anders als im Text befindet sie sich jedoch auf einem Berg und nicht auf einer Ebene. Es fehlen auch die genannten Schleudermaschinen und der schwer zu erreichende Hafen. Da die Burg auf einer Erhebung dargestellt ist, lässt die Bildperspektive vom Land aus nicht erkennen, ob sich die Waffen womöglich hinter dem Berg befinden.

Ein besonders signifikantes Merkmal der Festung ist das Hirschgeweih, das auf den Zinnen eines Turmes befestigt ist. Das Hirschgeweih ist ebenso wie der Hirsch selbst ein christliches Symbol.¹¹¹² Im Geweih manifestieren sich die christlichen Werte der Taufe und ebenfalls der Auferstehung und damit genau die Werte, für die Arabel die Flucht antritt.¹¹¹³ Somit werden nicht allein die Burg, die Insel und ihre Bewohner sowie die Unterstützer Willehalms und Arabels als christlich gekennzeichnet, sondern der Übergang zum Christentum ebenfalls

¹¹¹² Siehe hierzu Kapitel 4.1.4, S. 173 ff. der vorliegenden Arbeit.

¹¹¹³ Wegen des Abwurfs und der Erneuerung seines Geweihs gilt der Hirsch als Symbol der Auferstehung. Vgl. Pastoureau: 2013, S. 90.

räumlich eingeleitet. War der bisherige Raum, den Arabel bestritten hat, dem Orient zuzuordnen und damit heidnisch, so wird sie nun von Willehalm ins Abendland und damit zum Christentum geführt. Arabel befindet sich symbolisch in einer religiösen Schwellenlandschaft: Obwohl sie ihrem heidnischen Dasein abgesprochen hat und der Übergang damit bereits im Vollzug ist, ist die Konversion noch nicht in Gänze abgeschlossen. Arabels Taufe und ihre Wiedergeburt als Christin mit dem Namen Gyburg stehen noch aus. Zu diesem Integrationsprozess der Figur der Arabel gehört die Anerkennung der christlich-hierarchischen Ordnung, wie sie in der Schachallegorie und auch in der religiös begründeten Rolle der Frau zum Tragen kommt.¹¹¹⁴ Und so manifestiert sich erneut der Verlust ihrer Macht im Raum, der sich in der Führung Willehalm und in der Fügung Arabels zu erkennen gibt. Wie bereits in der vorherigen Miniatur steht sie hinter Willehalm und wird von ihm geführt. Im Bild manifestieren sich die gängigen Geschlechterrollen des christlichen Abendlandes, die sich von denen des Orients vollends unterscheiden. Die Frau, die aufgrund ihrer räumlichen Verfügungsgewalt im orientalischen Raum das destabilisierende Moment darstellt, erfährt auf christlichem Gebiet eine lokale Einschränkung, die religiös untermauert ist und einer Kontrolle gleichkommt.¹¹¹⁵

Doch auch die Hierarchie des christlichen Herrschaftsgefüges wird im Bild deutlich gemacht. Im Text bestätigen der Burggraf und die Burggräfin, die sich in der hierarchischen Ordnung unter dem Markgrafen befinden, „das christliche System der Treue und gegenseitigen Hilfestellung [...], wie es in der Schachallegorie Willehalm als Ideal entworfen worden ist.“¹¹¹⁶ Im Bild wird dieser Umstand visualisiert, indem Willehalm nicht allein Arabel, sondern auch den Rest der Ritter leitet. Er ist ihnen innerhalb der sozialen Ordnung höhergestellt. Urbans Feststellung, dass „mit dem Betreten des christlichen Landes Montanar [...] die (Re)Integration beider intensiv vorangetrieben“ wird,¹¹¹⁷ findet sich ebenso in den Miniaturen wieder. Anders als im Orient, wo Willehalm der Schutzbefohlene Arabels war, bedarf sie nun

¹¹¹⁴ Zum Integrationsprozess Arabels und zum hierarchischen System des christlichen Herrschaftsgefüges siehe Urban: 2007 a, S. 210 ff.; S. 198 ff.; S. 185 ff.

¹¹¹⁵ Für Strohschneider (2000, S. 35 f.) birgt die Frau in der westlich-christlichen Hofkultur ein destabilisierendes Moment, das nicht räumlich-architektonisch evident wird. Das ist nicht ganz richtig, denn nicht nur im Bild wird die Gefahr, die von der Frau ausgeht, in ihrer räumlichen Einschränkung deutlich gemacht, sondern auch im Text: Die Frauen erhalten keinen eigenen Raum, sondern nehmen lediglich einen Teil des männlichen Herrschaftsraums ein, sodass sie sich unter ständiger Kontrolle befinden. Dadurch, dass sie eben gar keinen architektonischen eigenen Raum erhalten, wird das potenzielle destabilisierende Moment ebenfalls räumlich-architektonisch hervorgehoben. Zum destabilisierenden Moment des Frauenraums im Orient siehe auch Kapitel 1.3, S. 28 f. der vorliegenden Arbeit.

¹¹¹⁶ Urban: 2007 a, S. 199. Dass die hierarchische Ordnung von besonderer Bedeutung ist, wird sofort sichtbar. Der Burggraf begrüßt Willehalm mit den Worten: *ir sit min herre, der Markis* (V. 160,21). Auf christlichen Boden angekommen wird sein Status unmittelbar thematisiert und seine Vormachtstellung festgemacht. Das Dienstleistungsverhältnis des Herrschaftssystems wird hervorgehoben.

¹¹¹⁷ Urban: 2007 a, S. 199.

seiner Leitung und seines Schutzes sowie des Geleits der weiteren christlichen Ritter. Und so wird Arabel in der durch das Hirschgeweih religiös gekennzeichneten Burg die notwendige Obhut des hierarchisch organisierten Christentums zuteil. Die Bilddarstellung beziehungsweise die Führung Arabels zur Burg würde damit die innerhalb der Schachpartie angesprochene Schutzleistung Willehalms gegenüber Arabel während ihrer Verfolgung visualisieren. Seine Werdekeit manifestiert sich ebenfalls in der von ihm angesprochenen Unterstützung durch die christliche Herrschaftsordnung und das christliche Dienstleistungsverhältnis innerhalb desselben Systems. Der Markgraf bringt die ehemalige heidnische Königin in Sicherheit, indem er sie in einer nur schwer einzunehmenden Burg unterbringt. So erstaunt es nicht, dass das Bild den Burggrafen, die Burggräfin und das einstige heidnische Gefolge eliminiert: Nichts soll von den eigentlichen Protagonisten ablenken, die den Schwerpunkt der Bildhandlung bilden und die sich in ihren neugeformten beziehungsweise wiedererhaltenen Rollen befinden. Die weiteren Figuren im Bild sind nur Staffage und dienen dem alleinigen Zweck, die christliche Unterstützung sichtbar zu machen.¹¹¹⁸ Letztendlich würde das Bild damit erneut die Schachpartie und die sich hieraus ergebenden Konsequenzen visualisieren.

Ob diese Interpretation durch die untere Miniatur unterstützt wird und ob sich innerhalb der unteren Bildhandlung weitere Indizien dafür finden, soll im Folgenden geklärt werden.

4.3.4 fol. 43r Der Kampf der Christen gegen die heidnischen Verfolger auf Montanar (unten)

In der linken oberen Bildecke ist eine Burg auf einem Berg dargestellt. Sie wird von zwei Mauerwerken, die kaskadenartig den Hang ausfüllen, umgeben. Der geschlossene Ring, den der obere Steinwall bildet, ist deutlich zu erkennen. In diesem befinden sich zwei Türme. Das untere Mauerwerk ist halbmondförmig dargestellt. Zwischen den beiden Mauern auf dem Gelände befindet sich ein viereckiges Gebäude mit Spitzdach. Auf dem freien Gelände vor dem ersten Steinwall sind zwei Ritter in Rüstung dargestellt. Einer der beiden schützt sich mit einem Schild und hält in der rechten Hand seines nach hinten gestreckten Arms einen Stein. Der zweite Ritter, der links vorne neben ihm steht und wesentlich kleiner gezeichnet ist, hält in der linken Hand, die sich vor seiner Brust befindet, einen Stein, während er mit der rechten Hand seines nach hinten gestreckten Arms ebenfalls einen umfasst. Hinter dem anderen Mauerring steht ein

¹¹¹⁸ Daher wird auch nicht deutlich, warum sich einer der Ritter umwendet. Spricht er zu ihnen? Sieht er sich nur um? Auf diese Fragen gibt es keine Antwort.

weiterer Ritter in Rüstung, der dieselben Armstellungen aufweist und ebenfalls Steine mit sich trägt. Er ist deutlich kleiner als die beiden zuvor genannten Figuren. Links unten im Bild, vor der Burg, liegt ein havariertes Schiff, das unter sich zwei heidnische Figuren begraben hat, die offensichtlich tot am Ufer liegen. Auf der rechten Bildseite sind zwei Schiffe zu sehen, die sich auf See befinden. Auf dem Schiff, das der Burg am nächsten ist und das zur Hälfte von dem zweiten verdeckt wird, stehen zwei heidnische Kämpfer. Am Bug des Schiffes befindet sich eine Figur, die schützend einen Schild vor ihr Gesicht und Oberkörper hält. Die Figur hinter ihr schießt mit Pfeil und Bogen auf die christlichen Ritter, die sich an Land befinden. Am Fahnenmast des Schiffes ist eine Flagge gehisst, die einen weißen Löwen auf schwarzem Grund zeigt, der auf allen Vieren steht. Sein Schwanz verläuft zwischen den Hinterbeinen und richtet sich im Bereich des Bauchs steil nach oben. Das zweite Schiff besitzt einen Mast und ein Segel, welches zusammengerollt ist. Auf ihm befinden sich vier heidnische Figuren. Die Figur, die sich am Bug des Schiffes aufhält, versteckt Gesicht und Oberkörper hinter einem Schild. Hinter ihr steht ein heidnischer Kämpfer, der seinen in der rechten Hand befindlichen Schild entspannt über die linke Schulter hält, während hinter ihm ein Bogenschütze Pfeile in Richtung Land schießt. Am Heck des Schiffes steht eine unbewaffnete Figur, die ein am Schiff befestigtes Ruder fest mit beiden Händen umgreift.

Die Miniatur ist den Versen 178,14–178,17 zuzuordnen:

*schier lie man die schlingen abe,
der meister warf dar mit gewalt
einen wurf, der tusent sele galt;
eine galiden spielt er an den grunt. (V. 178,14–178,17)*

Im Bild sind zwar keine Steinschleudern zu erkennen, doch übernehmen die Figuren selbst den Akt des Werfens, was an der Wurfstellung der christlichen Ritter deutlich sichtbar wird. Auch das heidnische Schiff, das den Steinwürfen zum Opfer gefallen ist und das nun die heidnische Besatzung unter sich begraben hat, ist abgebildet. Zwar sind nicht wie im Text beschrieben tausend Ritter, sondern nur drei getroffen, doch die tödliche und siegreiche Wirkung des Steinschleuderns wird dennoch explizit dargestellt.

Auch in der Darstellung der Überzahl der Heiden gegenüber den christlichen Rittern, die im Text bereits bei der Ankunft Willehalms und Arabels Erwähnung findet, gehen Text und Bild

konform.¹¹¹⁹ Auf den Schiffen befinden sich insgesamt sechs Heiden, während ihnen nur drei Christen auf dem Land gegenüberstehen. Dass die Christen dennoch siegreich sind, gibt sich im umgestürzten Schiff zu erkennen. Die Wucht der Steine, die von den Insulanern geschleudert werden, wird ebenfalls an den heidnischen Figuren deutlich, die sich am Bug des Schiffes befinden und die Wurfgeschosse mit ihren Schilden abzuwehren versuchen. Auf den Schiffen befinden sich zwar heidnische Figuren mit Pfeilen und Bögen, die auf die christlichen Figuren zielen, dennoch gibt es auf christlicher Seite weder Verletzte noch Tote. Selbst die Darstellung auf der Fahne der Heiden scheint angesichts der christlichen Angriffe verängstigt: Der abgebildete Löwe zieht den Schwanz ein und wird seiner symbolischen Machtstellung, die er mit seiner als König der Tiere verbundenen Herrschaftsposition besitzt, beraubt. Der Rückzug und Verlust der Heiden manifestiert sich, wie bereits auf fol. 10r anhand des Schildwappens, in der Fahne.¹¹²⁰ Der Löwe, der aufgrund seines Gebrauchs innerhalb der Miniaturenfolge der Heidenschaft zuzuordnen ist, wird zum Zeichen ihrer erneuten Niederlage. Und so bleiben die heidnischen Angriffe letztlich erfolglos. Text und Bild gehen also auch in der Darstellung der siegreichen Abwehr des Feindes konform.

Anders als im Text wird im Bild nicht dargestellt, dass sich die Heiden aufgrund der Vielzahl der erfolgreichen Angriffe der Christen zurückziehen und *daz mer rumen*.¹¹²¹ Zwar wird deutlich, dass es sehr wahrscheinlich zu weiteren verheerenden Angriffen von christlicher Seite kommen wird, da die Körpersprache der Figuren suggeriert, dass weitere Wurfgeschosse folgen werden, dennoch verharrt das Bild im Moment des siegreichen Angriffs. Der Handlungsverlauf vollzieht sich damit innerhalb der gegenwärtigen Wurfposition der christlichen Figuren, die zugleich die zukünftigen Folgen für die Heiden birgt, und des in der Vergangenheit zerstörten Schiffes, das dem Betrachter die erfolgsgekrönten Taten der Christen im Kampf gegen sie unmittelbar vor Augen führt. Der Sieg der Christen wird damit jedoch lediglich angedeutet. Was zum Schwerpunkt der Handlung erhoben wird, ist die Verteidigungskraft des Christentums.

Doch nicht allein das Verharren in der Zeit setzt die Wehrhaftigkeit der christlichen Ritter in den Vordergrund, sondern vor allem das Bildelement ‚Stein‘, das nicht erst in diesem Zusammenhang Verwendung findet, sondern bereits in der bildlichen Darstellung der dritten Schachpartie.¹¹²² War der Stein auf fol. 29r jedoch noch nicht zweifellos als Stein zu

¹¹¹⁹ Bei der Ankunft heißt es, *von hundred galiden hort man her haidenische schallen* (V. 158,28 f.). Später seien es *drizzec tusement oder mer* (V. 171,2).

¹¹²⁰ Vgl. Kapitel 4.1.3, S. 161 f. der vorliegenden Arbeit.

¹¹²¹ Vgl. V. 178,28 ff.

¹¹²² Vgl. Kapitel 4.2.6, S. 259 f. der vorliegenden Arbeit.

identifizieren und seine Sinnauslegung daher unvollkommen, wird mit dem zweiten Einsatz des gleichen Bildzeichens rückblickend sein Status explizit festgelegt: Der Stein kann nunmehr mit der Bedeutung ‚Schutz‘ und ‚Wehrhaftigkeit‘ in Verbindung gebracht werden. Damit wird erst in der weiteren Verwendung des Steins innerhalb eines ganz konkreten Handlungszusammenhangs das Zeichen für Wehrhaftigkeit kreiert: „Die Verknüpfung von Signifikant und Signifikat ist demnach durch Lernen und Gewohnheitsbildung konventionalisiert und im Rahmen einer Gemeinschaft von Zeichenverwendern sozial fundiert.“¹¹²³ Im erneuten Gebrauch des Signifikanten ‚Stein‘ verbindet der Betrachter selbiges Objekt mit dem Sinn ‚Schutz‘ und ‚Wehrhaftigkeit‘ als Folge der Konvertierung und Flucht Arabels. Ähnlich wie bei Schriftzeichen wird also im Bild ein Zeichen als solches aufgefasst, wenn es in konkreten Sinnzusammenhängen verwendet wird, die einer gewissen Regelmäßigkeit folgen und die dem Bildelement einen konkreten, übergeordneten Sinn verleihen. Doch der Sinn dieses Zeichens ist im vorliegenden Fall allein innerhalb dieser Bilderfolge verankert. Nicht in jedem Bild ist der Stein derart zu interpretieren. Eine Gewohnheitsbildung und eine Decodierung, wie im sprachlichen Zeichensystem zu finden, ist dadurch noch nicht gegeben. Des Weiteren ergibt sich ein Unterschied in der Erfassung und damit in der Aufnahme des Bildzeichens ‚Stein‘, die sich nicht mit der Decodierung von Schriftzeichen vergleichen lässt:

„Da das Bild auf der figurativen Ebene als Ersatzreiz wirkt, erkennt man die Szene vielmehr unmittelbar und quasi ‚automatisch‘. Man muss also nicht erst erkennen, dass man vor einem bildlichen Zeichen steht, um die abgebildete Szene zu erkennen. Diese Rezeptionsstufe kann daher als ‚vor-semiotisch‘ bezeichnet werden. Anders ist dies bspw. bei sprachlichen Zeichen: Bevor man die von einem Flugzeug in den Himmel geschriebenen Buchstaben entziffern kann, muss man erkannt haben, dass es sich bei den Kondensstreifen um die Ausdruckseinheiten (bzw. Signifikanten) eines Zeichens handelt.“¹¹²⁴

Das Bild erschafft zwar ein ikonisches Zeichen, welches für die im Text angesprochene Sicherheit Arabels vor den Heiden steht, doch es wird vom Rezipienten – anders als bei Schriftzeichen – aufgrund seiner Ähnlichkeiten und damit automatisch als Stein erkannt. Unwillkürlich erfasst der Rezipient ebenso die Ähnlichkeit zum Stein auf fol. 29r. Der Zusammenhang zwischen den beiden Bildelementen, die in einer vollkommen unterschiedlichen Bildkomposition verwendet werden, hängt also ebenfalls vom Ähnlichkeitsprinzip ab. In einem ersten Schritt wird der Stein als solcher erkannt, im Zuge

¹¹²³ Burkard: 2006, S. 29

¹¹²⁴ Ebenda, S. 60.

dessen als bereits bekanntes Bildobjekt erfasst und erst im Anschluss mit einer bestimmten Bedeutung in Verbindung gebracht, indem der Rezipient die Differenzen und die Analogien der beiden Szenen ausarbeitet und sie zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügt. Seine Bedeutung als Schutzzusicherung und Erfüllung dieses Tatbestands kann aufgrund seiner Wiederverwendung und dadurch bedingten Sinnfestlegung durchaus ohne den Text vom Betrachter dechiffriert werden.

Darüber hinaus verknüpft das Bildzeichen ‚Stein‘ die Miniaturen der Schachpartien mit dem vorliegenden Kampf gegen die heidnischen Verfolger und erinnert erneut an den religiösen Hintergrund der vorliegenden Szenerie und der dritten Schachpartie, in welchem Willehalm seine Treue durch das Ergreifen des Spielbretts versinnbildlicht, an welchem er die christliche und damit auch weltliche Heilsordnung exemplifiziert. Anhand der vorliegenden Illustration wird sowohl der Schwur Willehalms deutlich, Arabel zu schützen, als auch die christliche Ordnung der Welt, die das Schachbrett repräsentiert und die zum Garanten desselben wird. Was also abgebildet wird, ist die Anwendung des in den Schachpartien angesprochenen religiös begründeten politischen Systems, das sich nun als besonders wirkungsvoll erweist. So wird die Teilhabe des Markgrafen an dieser Schlacht nicht explizit hervorgehoben. Er verschwindet inmitten der christlichen Rittergemeinschaft, die sich ebenfalls im Kampf befindet.¹¹²⁵ Es erstaunt also nicht, dass Willehalm Arabel in der oberen Miniatur in Sicherheit bringt, indem er sie auf eine andere, vom Kampf räumlich entfernte Burg bringt: Die Festung, auf welcher die Ritter kämpfen, weist eine frappierende Ähnlichkeit zur linken Burg der oberen Miniatur auf. Nicht allein die Farben wiederholen sich, sondern auch das Mauerwerk, das eine schmale rote Linie aufweist, und das von Blumen übersäte Gelände. Ganz bewusst werden die Analogien zwischen den beiden Burgen hervorgehoben, sodass der Schluss naheliegt, dass Willehalm Arabel auf die felsige und von Wildnis umgebende christlich gekennzeichnete Burg bringt, um ihren Schutz zu gewährleisten. Die Bilder auf der vorliegenden Bildseite bauen aufeinander auf und dienen dazu, die Treue Willehalms, die sich in der Obhut Arabels manifestiert, und die erfolgreiche christliche Gesellschaft, die sich in der bestehenden hierarchischen Gemeinschaft formiert, zu visualisieren. Dies jedoch, indem sie den Text unterlaufen und einen eigenen bildinternen Sinn kreieren, den sich der Betrachter selbst

¹¹²⁵ Auch im Text wird die kämpferische Leistung Willehalms nicht hervorgehoben. Dafür nimmt Kandaros, der sich bereits auf dem Schiff hervorgetan hat, indem er dem christlichen Glauben vor der Erscheinung Willehalms zugeneigt ist und das Schiff Richtung Abendland lenkt, eine Sonderstellung ein. Er ergreift während des Kampfes immer wieder das Wort und richtet sich explizit gegen die Heidenschaft. Vgl. V. 178,12 f.; V. 178,20 f. Doch auch Kandaros wird im Bild nicht gekennzeichnet. Was zählt ist die christliche Gemeinschaft, die aufgrund ihrer religiösen Prinzipien eine Einheit bildet.

erschließen muss, indem er die Bedeutung erst in der Kombination und Auslotung von textverweisenden und bildinternen Zeichen, die nicht unabhängig vom Gesamtzusammenhang der Bilderreihe zu finden sind, generiert.

4.3.5 fol. 48r Die Abreise von Montanar (oben)

Auf der linken Seite befindet sich eine Burg auf einem Berg. Sie wird von Mauerwerk umgeben. Innerhalb des Mauerwerks sind zwei runde Türme, die den oberen Bildrahmen übertreten, ein weiterer, niedriger Turm und ein Gebäude mit Spitzdach, an welchem sich ein Hirschgeweih befindet, zu sehen. An den unteren Rändern der Dächer der Türme sind gelbe Zinnenmauern dargestellt. Rechts neben dem Mauerwerk sind Bäume abgebildet. Ein steiles Gelände – teils steinig, teils mit Blumen übersät – führt von der Burg hinunter zum Meer. In der linken unteren Ecke des Bildraums ist eine Kirche abgebildet, die gut an ihrem Turm mit Kreuz als solche erkennbar ist. Rechts neben der religiösen Stätte, am Ufer des Meeres, befinden sich Arabel, die Willehalms Arm hält, und eine weitere weibliche Figur. Willehalm sieht Arabel an. Auf dem Meer sind zwei Schiffe mit Masten und zusammengezogenen Segeln abgebildet. Das erste Schiff wird vom zweiten teilweise verdeckt, während das zweite nur zur Hälfte abgebildet ist. Eines der beiden Schiffe befindet sich näher am Ufer. Auf ihm sind vier Ritter zu sehen. Zwei von ihnen stehen am Bug des Schiffes und beugen sich zu Willehalm. Der eine scheint ihm die Hand zu reichen. Möglicherweise hält sich Willehalm auch am Arm der Figur fest. Die Darstellung ist an dieser Stelle unscharf oder aber leicht beschädigt, sodass keine definitive Aussage darüber gemacht werden kann. Hinter den beiden Rittern befindet sich ein anderer mit erhobenem Schwert. Er scheint sich mit seiner linken Hand auf dem zweiten dargestellten Schiff abzustützen. Eine weitere Figur wendet sich um und sieht nach hinten. Auf dem zweiten sind drei Figuren abgebildet. Eine stützt sich mit beiden Ellenbogen auf einer Art Holzsäule ab und scheint sich mit der Figur, die sich auf dem ersten Schiff umwendet, zu unterhalten. Der Ritter hinter ihm stützt sich währenddessen auf ihrer Schulter ab.

Die Illustration stellt eindeutig die Abfahrt Willehalms und Arabels gen Frankreich dar. Vom Text aus betrachtet, knüpft die Miniatur damit nicht an die vorherige an, denn mit dem Kampf zwischen Heiden und Christen in der Dichtung ist der Sieg der Christen, anders als im Bild, noch nicht besiegelt. Im Text werden die Heiden lediglich zurückgedrängt. Die Niederlage der Heiden basiert eigentlich auf einer göttlichen Fügung: Ein verheerender Sturm zerstreut und

zerstört die heidnischen Schiffe.¹¹²⁶ Die Natur als *instrumentum Dei* siegt über die Heidenschaft.¹¹²⁷ Die Miniatur verzichtet jedoch auf den Einfluss der Allmacht Gottes. Auf den Kampf zwischen Heiden und Christen folgt innerhalb der Bilderreihe unmittelbar der Aufbruch nach Revinet. Der Zusammenschluss zwischen Schlacht und Abzug legt nahe, dass die christlichen Ritter, ohne das direkte Einwirken Gottes über die Heidenschaft siegen und der Aufenthalt auf Montanar damit beendet ist. Doch warum sollte das Bild die Fügung Gottes überspringen und die religiöse Perspektivierung des Sieges im Text unterlaufen? Betrachtet man die einzelnen Illustrationen als zusammenhängende Bildgeschichte zu Montanar, erweist sich der Verzicht auf die göttliche Fügung als gezielte inhaltliche Modifizierung des Textes. Bereits bei der Ankunft auf der Insel legt der Miniator Wert darauf, den Rollenwandel der Protagonisten exponiert darzustellen: Willehalm führt Arabel nach Montanar auf eine Festung, die einen gebührenden Schutz vor den Angreifern gewährleistet. Das Unterlaufen des gott gelenkten Naturphänomens, das den Heiden die eigentliche Niederlage beschert, erhebt den Schutz der heidnischen Königin durch Willehalm und durch die christliche Gesellschaft zum Thema. Der christliche Held bleibt seinen Worten treu und wird seinem Schwur gerecht. Letztlich verfolgen die Miniaturen das Ziel, das in der Schachpartie angedeutete christliche Dienstverhältnis und Willehalms außerordentliche *werdekeit* zu visualisieren. Der Kampf der Gläubigen um die richtige Religion besitzt dadurch einen deutlicheren Stellenwert. In den bildlichen Darstellungen erweist sich das Christentum letztendlich aufgrund seiner Glaubensstärke und Einheit als siegreich und nicht aufgrund eines göttlichen Eingriffs. Die Miniaturen zu Montanar entwickeln ihre Bedeutung damit erst im Verbund. Und so visualisiert die vorliegende Miniatur, dass Willehalm Arabel tatsächlich eines angemessenen Schutzes wegen auf eine andere Festung gebracht hat. Die Burg, welche die beiden Damen und Willehalm verlassen, ähnelt der Festung auf fol. 43r, in welche der Markgraf Arabel führt: Das Hirschgeweih bildet ein deutliches Zeichen dafür, dass es sich um dieselbe Burg handelt. Es besitzt eine Signalwirkung. In beiden Bildern befindet sich das Geweih auf einem Gebäude mit Spitzdach. Doch auch die Türme der Festungen ähneln sich, sind sie doch rund und weisen eine gelbe Zinnenmauer auf. Daneben stimmen weitere Merkmale überein: Während auf fol. 43r, vom Land aus betrachtet, das Gebäude mit dem Geweih links und die Türme rechts zu sehen

¹¹²⁶ Vgl. V. 184,8–185,3.

¹¹²⁷ Bereits bei der Fahrt nach Montanar zeigt sich das Wetter günstig, sodass Willehalm und Arabel wohlbehalten auf die Insel gelangen. Kandariz verweist auf diesen glücklichen Umstand, den er zu dem Zeitpunkt noch nicht mit Gott in Verbindung bringt (157,14 ff.). Den Sturm als göttlichen Befreiungsschlag erkennt er jedoch sofort (185,4 ff.). Auch Arabel sieht in der Naturgewalt Gottes schützende Hand (185,16 ff.). Siehe hierzu auch Höcke: 1996, S. 235 f.; zu den Wetterphänomenen, die auf Gottes Werk zurückzuführen sind, vgl. auch Urban: 2007 a, S. 75.

sind, offenbart sich dem Betrachter nun die Hinterseite der Burg, sodass das Gebäude nun rechts und die Türme links stehen. Ebenfalls ähnelt sich das Gelände, das zum Hafen hinunterführt. Es ist teilweise steinig und erinnert an den Weg, der vom Land aus zur Burg führt.¹¹²⁸

Konsequent ist daher auch, dass sie von zahlreichen Rittern auf ihrem Weg nach Frankreich begleitet werden. Das im Text angesprochene Dienstverhältnis und die Unterstützung der christlichen Hilfesuchenden werden von Willehalm durch eine Einladung nach Frankreich ausgeglichen.¹¹²⁹ Die Gefahr ist zwar gebannt, doch noch nicht vollkommen aus der Welt geschafft. So unterstützen die Gastgeber weiterhin die Verfolgten mit Rat und Tat. Im Bild erscheint, dem Text entsprechend, nun ebenfalls die Burggräfin, die sich der Reise anschließt. Während jedoch in der Dichtung noch kurz vor der Abfahrt ein Gespräch zwischen dem *kastelan* der Burg und dem Burggrafen folgt, der ihm sein Eiland überlässt und der ebenfalls seine Treue schwört, wird im Bild nicht deutlich, dass es zu einer Besprechung kommt. Auch gleichen sich die männlichen Figuren im Bild, sodass die Ritter nicht voneinander zu unterscheiden sind. Allein Willehalm, Arabel und die Burggräfin lassen sich identifizieren: Die Textinformationen und die vorangegangenen Miniaturen legen dies nahe. Daneben bietet die Kleidung der weiblichen Figuren Anhaltspunkte für eine genauere Zuordnung. Willehalm wird dagegen auch durch seinen aktiven Part sichtbar: Er geleitet die Burggräfin und Arabel, die seinen Arm hält, zum Schiff.¹¹³⁰ Erneut stehen der Markgraf und seine zukünftige Ehefrau im Fokus. Die weiteren Figuren besitzen keine besondere Bedeutung. Sie sind daher auch nicht näher ausgestaltet.

Dies betrifft auch die Burggräfin. Sie nimmt im Text während des Integrationsprozesses Arabels eine bedeutsame Rolle ein. Im Bild erhält sie dagegen keinerlei tragende Funktion.¹¹³¹ Vielmehr erscheint sie als Schutzbefohlene, was ihrem weiblichen Dasein geschuldet ist. Auch sie muss während des Kampfes zwischen Christen und Heiden auf der Burg gewesen sein. Wie Arabel bedarf sie ebenfalls eines besonderen Beistands und wird von Willehalm geführt. Die

¹¹²⁸ Interessant ist, dass die Burg nicht mehr ganz so wild und wuchtig wirkt, wie auf fol. 43r. Die ungebändigte Natur hat ihren Soll bezüglich der Visualisierung der unbezwingbaren Anlage erfüllt. Es bedarf im vorliegenden Fall nunmehr keinerlei Darstellung einer wild wachsenden Flora, da die Heiden besiegt sind. Es wird ersichtlich, dass die Bilder nicht zwingend eine stringente Gestaltung verfolgen, sondern dass die Darstellung von visuellen Elementen von dem Sinn, der damit einhergeht, determiniert wird.

¹¹²⁹ Vgl. V. 172,14 f.; V. 172,26 f.; V. 175,28 f.; V. 176,17 ff.; V. 188,1 ff.

¹¹³⁰ Willehalm wird seit der fol. 32r unten nicht mehr mit einem Stern dargestellt. Zwar ist er auch ohne Stern zu identifizieren, doch er verliert dadurch an Prägnanz. Der Stern wird obsolet, da er nunmehr als Teil des gemeinschaftlichen christlichen Wehrhaftigkeit fungiert, die als solche im Vordergrund steht, wie es die Bilder zu Montanar bereits nahelegen. Die vormalige Bedeutung des Sterns wird dadurch jedoch nicht untergraben.

¹¹³¹ Die Integration verläuft laut Urban (2007 a, S. 210–214) in langsamen Schritten. Das kulturelle Wissen, das die Burggräfin vermittelt, bezieht sich auf Kleidung, Haltung und Minne. Eine derartige Integration findet im Bild nicht statt. Arabels Kleidung und Haltung ändern sich nicht. Im Bild spielen vor allen Dingen die christliche Gemeinschaft und die Unterstützung derselben eine exponierte Rolle.

Miniaturen unterlaufen den von ihr im Text initiierten Integrationsprozess. Auch wenn das plötzliche Erscheinen der Burggräfin die Möglichkeit aufruft, dass der Aufenthalt der heidnischen Königin auf der Burg von ihren Unterweisungen begleitet wurde, so deutet dennoch alles darauf hin, dass die Integration Arabels von der Erfüllung der in der Schachpartie beschriebenen Parameter des christlichen Glaubens und des politischen Systems des Christentums abhängig ist. Erneut wird Arabel durch das Inselland Montanar geführt, das nunmehr durchgängig christlich geprägt ist: Im Bild ist deutlich eine Kirche zu erkennen. Das Hirschgeweih, das vormals nur latent als christliches Zeichen in Erscheinung trat, wird nun von einem Kreuz begleitet. Das Gelände ist christliches Gebiet. Die im Text langsam stattfindende Intergration Arabels wird im Wandel des Bildraums sichtbar, der sich sukzessive als christlich offenbart. Die im Raum dargestellten Symbole des Christentums kulminieren in der Darstellung der Kirche, die die Taufe und die Ehelichung Arabels in Erinnerung ruft und den krönenden Abschluss ihrer religiösen Entwicklung bildet. Auch an dieser Stelle wird deutlich, dass die Illustrationen als Bildgeschichte fungieren. Und so symbolisiert die räumliche Begehung des christlichen Landes durch Arabel unter der Leitung Willehalms die schrittweise stattfindenden Eingliederungsmaßnahmen, die im Text vorwiegend in den Belehrungen der Burggräfin zutage treten.

Durch den Verzicht der Miniatur auf die Ausgestaltung der Figur der Burggräfin wird jedoch ebenfalls die gemeinsame, erotisch aufgeladene Nacht, die sie angesichts des Fehlens Willehalms mit Arabel verbringt, untergraben.¹¹³² Entgegen der Meinung Schröders, der ein homoerotisches Verhältnis zwischen Arabel und der Burggräfin wittert, erscheint eine Unterweisung in Sachen christlicher Minne logischer.¹¹³³ Mit dem Verzicht auf die Ausgestaltung der Figur der Burggräfin umgehen die Miniaturen somit auch diese erotische Passage, weichen sie doch jeglichen sexuell konnotierten Texthinweisen aus. Im Gegenzug erhält die religiöse Sphäre der Dichtung unmittelbar den Vorzug und wird deutlich hervorgehoben. Die Einlösung der in der Schachpartie aufgezeigten christlichen Ordnung wird innerhalb der Miniaturen zu Montanar ausgestaltet und versinnbildlicht, ohne dass dabei augenscheinlich das im Text Dargestellte übernommen und ins Bild umgesetzt wird. Die Illustrationen zeichnen ihre eigene Geschichte, indem sie textunabhängige Sinneinheiten erschaffen, deren Bedeutung sich im Raum und in der Relation zueinander erfüllen.

¹¹³² Vgl. V. 182,16–183,7.

¹¹³³ Vgl. Schröder: 1988 b, S. 259 f.; zu der Einsicht, dass es sich um eine Minnebelehrung handelt, siehe Höcke: 1996, S. 234 f.; vgl. auch Urban: 2006, S. 212; vgl. auch Strohschneider: 1991 a, S. 172 f.

Die dadurch bedingten Differenzen zwischen Text und Bild führen dazu, dass die Miniatur nur schwerlich einer Textpassage zuzuordnen ist. Sie ist eher unter dem thematischen Schwerpunkt ‚Abreise‘ zu erfassen und daher am besten dem ganz allgemein gehaltenen Vers 196,11 zuzuordnen: *vnd alle nu giengen an.*

Doch die Abweichungen von der Dichtung verweisen darüber hinaus darauf, wie sich aus den Differenzen und Analogien zwischen Bild und Text sowie aus den bildinternen Zeichen und Mitteln ein Sinn kreieren lässt. Erst der Betrachter erschafft die Bedeutung der Miniatur, indem er die Bildelemente und -zeichen erkennt, sie dem Text zuordnet und in einen größeren Sinnzusammenhang stellt. Eine Bedeutung kann er dem Ganzen jedoch nur abgewinnen, wenn er den kommunikativen Anteil vom Bild und Text erkennt, der sich in den Verweisaspekten des Bildes manifestiert. Die Hinweise des Textes und des Bildes nehmen dabei eine Appellfunktion ein, die einen kommunikativen Prozess zwischen Text, Bild und Betrachter auslöst. Letztlich wird der Rezipient, der sich jeweils der Hinweise des Textes und des Bildes bedient, um daraus einen stringenten Sinnzusammenhang zu formen, zum wichtigsten Medium innerhalb der Text-Bild-Interpretation.

4.3.6 fol. 48r Die Ankunft in Rivetinet (unten)

Auf der linken Bildseite sind jeweils – nur zur Hälfte sichtbar – zwei Schiffe mit Masten und eingezogenen Segeln zu erkennen. Ein Schiff hat bereits das Land erreicht und wird vom anderen, das sich noch auf See befindet, teilweise überdeckt. Am Bug des Schiffes, welches noch nicht angelegt hat, ist eine weibliche Figur zu sehen, die über ihre Schulter nach hinten sieht, wo sich vier Ritter befinden. Auf dem anderen Schiff steht am Bug Willehalm. Hinter ihm stehen drei weibliche Figuren. Willehalm reicht einer männlichen Figur, die an Land steht, die Hand. Neben und hinter dieser männlichen Figur stehen weitere. Auf dem freien Gelände beobachten eine Vielzahl von weiteren Figuren – unter denen sich ein Kind befindet – das Spektakel. Eine männliche Figur, die eine Leiter trägt, läuft auf das Schiff zu. Am Horizont sind eine Stadtmauer und ein Stadttor zu erkennen, hinter welchen Gebäude stehen. Der rechte obere Bereich des Bildrahmens wird von einem Gebäude und der rechte untere von Bäumen überdeckt.

Deutlich ist in der Miniatur zu erkennen, dass Arabel und Willehalm mit ihrem Schiff gerade das Land erreichen. Das zweite Schiff befindet sich dagegen noch auf See. Anders als im Text, der beschreibt, dass die Bewohner den Ankömmlingen mit Schiffen entgegenfahren, bewegen

sich die Figuren im Bild zu Fuß auf die Schiffe zu. Eine der Figuren befindet sich gerade im Sprint, was ihr stark nach vorne gerichteter Oberkörper zu erkennen gibt. Die Leiter, die sie dabei in der Hand hält, suggeriert, dass die Passagiere nun bald das Schiff verlassen werden. Anhand dieser Figur wird nicht allein der momentane Zustand der Ankunft sichtbar. Sie antizipiert auch den Moment des Von-Bord-Gehens und damit ebenfalls das Erreichen des geografischen Ziels. Die Miniatur schließt also direkt an die über ihr liegende an. Die Ankunft bildet die logische Konsequenz der Abfahrt. Dies wird ebenfalls in der Position der Schiffe sichtbar: In der oberen Miniatur, in welcher sie bereits zum Aufbruch sind, ist das Land links dargestellt und die Schiffe rechts. In der Ankunftsszene ist das Land dagegen rechts, während sich die Schiffe links befinden. Damit wird die Fahrtrichtung der Bilddarstellung festgelegt und die Abfahrt und Ankunft für den Betrachter nachvollziehbar: Die Schiffe sind innerhalb der Miniaturen links von Montanar losgefahren und rechts in Frankreich angekommen.¹¹³⁴ Durch das Motiv der Schifffahrt werden die Illustrationen miteinander verbunden und die Abfolge der Handlungen besonders hervorgehoben. Die Linearität der Bilderreihe nähert sich der des Textes deutlich an.

Das soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Bild einige Textstellen aussondert. So umgeht die visuelle Darstellung den Zwischenstopp der Schiffe auf einer Blumeninsel. Den Aufenthalt auf dem Eiland nutzt der Erzähler, um die Schönheit Arabels, der Burggräfin und der anwesenden Frauen zu beschreiben,¹¹³⁵ ohne dabei auf erotische Reize zu verzichten.¹¹³⁶ So legt der Erzähler besonderen Wert darauf, die bis zu den Knien entblößten Beine zu thematisieren.¹¹³⁷ Die Szenerie ist deutlich sexuell konnotiert. Auch diese Miniatur verzichtet also auf eine Textstelle, die erotisch aufgeladen ist. Zugleich wahrt sie damit auch den direkten Anschluss an die vorherige.

Was ebenfalls fehlt, sind die akustischen Signale, die angesichts der Ankunft Willehalms in Frankreich im Text pointiert hervorgehoben werden: *vor der kuenigin huop sich schal, / zwelf busuner bliesen vf. / zu dem gestad wart michel lauf. / Tamburn man sluoc, man bliez schalmin* (V. 197,22–197,25). Im Bild sind keine Instrumente zu erkennen. Doch die Umgebung ist in helle Aufruhr versetzt: Die Bewohner stürmen auf das Schiff zu, um Willehalm zu begrüßen.

¹¹³⁴ Das Einhalten von Abfahrt und Ankunft ist ebenfalls auf fol. 36r zu sehen.

¹¹³⁵ Vgl. V. 196,17–196,13.

¹¹³⁶ Siehe hierzu Höcke: 1996, S. 237 f.; vgl. auch Hennig: 1959, S. 359 f.

¹¹³⁷ Höcke (ebenda, S. 238) stellt fest, dass die Anspielung Ulrichs auf den paradiesischen Anblick der Frauen Bezug auf eine *descriptio* von Gyburgs kostbarer Kleidung im *Willehalm* nimmt. Laut Höcke bezieht Wolfram den Anblick des Paradieses auf das Untergewand Gyburgs, Ulrich dagegen auf die Nacktheit des Frauenkörpers. Tatsächlich lässt sich jedoch auch der Bezug auf das Untergewand Gyburgs erotisch deuten. Daneben zielt die Beschreibung Ulrichs nicht allein auf den entblößten Frauenkörper ab, sondern allgemein auf das Gebaren und die Gestalt der auf dem Meeressand herumspringenden Damen.

Eine Figur schüttelt bereits seine Hand. Eine weitere Figur, die sich an der Stadtmauer befindet und sich mit einer Hand auf ihrem gebeugten Knie abstützt, ruft den Gestalten am Ufer etwas zu. Die kreisrunde Form ihres Mundes deutet dies an.¹¹³⁸ Diese Figur scheint auf die Verse zu rekurren: *ab der burcmur si riefen lute, / daz man durch got in betute, / wer vf kyel vnd vf galiden wære* (V. 199,3 ff.). Einige der am Strand befindlichen Einwohner scheinen das Spektakel dagegen eher aus der Distanz heraus zu betrachten. Letztlich ist die große Freude, die Willehalms Wiederkehr hervorruft, im Bild zwar gut zu erkennen, aber nicht ansatzweise so deutlich ausgestaltet wie im Text. So fehlt auch die im Text beschriebene Freude der Schiffspassagiere über ihre Ankunft.¹¹³⁹

Doch auf die weiteren anwesenden Frauen im Text, nämlich die vier Fürstinnen und die Burggräfin, die neben Arabel Frankreich erreichen, möchte das Bild nicht verzichten, auch wenn in der Miniatur nur vier Frauen dargestellt sind, obwohl im Text von sechs die Rede ist.¹¹⁴⁰ In der Miniatur lassen sich die weiblichen Figuren nicht voneinander unterscheiden. Nicht einmal Arabel ist deutlich zu erkennen. So umgeht die bildliche Darstellung indirekt die erneute Unterweisung der heidnischen Königin durch die Burggräfin, die sie auf dem Schiff auf ihre neue Rolle vorbereitet.¹¹⁴¹ Die Miniatur scheint damit die Hervorhebung Willehalms zu verfolgen, der visuell hervorsticht: Er befindet sich als Ritter sowie als Protagonist der Szenerie am Bug des Schiffes vor den Damen und wird von den am Strand stehenden Figuren freundlich empfangen. Die Freude über Willehalms Wiederkehr bildet den Fokus der Illustration. Und so rücken alle weiteren Figuren eher in den Hintergrund.¹¹⁴²

Die vorliegende Miniatur beweist erneut, dass eine präzise Textzuordnung der Bilder schwierig ist, sobald Text und Bild stärker voneinander abweichen. Zwar stellt das Bild nicht wie die Dichtung dar, dass den Ankömmlingen mit Schiffen entgegengefahren wird, doch wird dieser Umstand mit der Figur, die den Schiffen mit einer Leiter entgegeneilt, versinnbildlicht,

¹¹³⁸ Der Mund der Figur ist nicht gut zu erkennen, weil das Gesicht fleckig ist, was auch auf einen nicht unwesentlichen Bereich des Mundes zutrifft.

¹¹³⁹ *beidenthalp nu vræude wart* (V. 197,18).

¹¹⁴⁰ Zwar müssen neben Arabel, den vier Fürstinnen und der Burggräfin weitere weibliche Passagiere auf den Schiffen zu sehen sein, doch der Text verweist allein auf diese angesprochenen weiblichen Figuren. (V. 197,26 ff.)

¹¹⁴¹ *Arabel sich kunde wol halten nu:/ div burcgræuin gap lere darzuo.* (V. 199,29 f.) Über die Burggräfin erhält der Leser ebenfalls eine Inneneinsicht in die Figur der Arabel, indem sie ihre Ängste anspricht und sie in die richtigen Bahnen lenkt: *,vræwe nu riwet iuch nit diu vart, / do der anevanc so sueze wart./ al heidenlant verguelte niht/ die ere, diu iu hie geschiht.* (V. 199,19 ff.) Auslöser dafür sind die vier Fürstinnen, die ihre Befürchtungen während der Anfahrt zum Strand zur Sprache bringen (V. 198,1 ff.).

¹¹⁴² Auch wenn Willehalm deutlich kleiner dargestellt ist, als die Figuren, die sich auf dem zweiten Schiff befinden, so bildet er dennoch den Schwerpunkt der Miniatur. Die Figuren auf dem zweiten Schiff sind generell größer als die Figuren auf dem ersten. Das hängt wohl damit zusammen, dass das Schiff, das sich noch nicht am Ufer befindet, dem Betrachter näher ist, als das erste, das bereits angelegt hat. Daher scheint es sich eher um eine verzerrte Perspektive zu handeln, als dass damit eine Hervorhebung des zweiten Schiffs bezweckt wird.

sodass die Illustration trotz der Differenzen am besten den Versen 199,1–199,16 zuzuordnen ist. In dieser Textpassage finden sich die wichtigsten Punkte des im Bild Dargestellten wieder: die Ankunft der Schiffe an Land, die Zurufe von der Burgmauer und die Freude, mit der der Markgraf in Empfang genommen wird. Die Miniatur endet somit mit den Versen: *die galiden fuern an daz land: / in allen vræude nu wart bekant* (V. 199,15 f.).

Die Zuordnung der gesamten Bildseite erscheint nicht minder schwierig. Die visuellen Darstellungen liegen der fol. 47v gegenüber, die die Verse 200,22–203,8 beinhaltet. Diese stehen weder in Verbindung mit der oberen Miniatur noch mit der unteren. Sie beziehen sich auf den Eintritt in die Stadt, auf den reichen Empfang, der Arabel und Willehalm zuteilwird, und die Botengänge, über die die Familie des Markgrafen von seiner Ankunft in Kenntnis gesetzt wird – also alles Ereignisse, die nicht Teil der gegenwärtigen Bilddarstellung sind und erst zu einem späteren Zeitpunkt thematisiert werden. Eine Zuordnung der Bildseite gegenüber der fol. 46v wäre dagegen plausibler, da sie die Laissen 196–197 enthält und damit den Zeitpunkt, in welchem Willehalm von den Landbewohnern entdeckt wird und in welchem Instrumente als Zeichen der Freude über seine Wiederkehr zum Einsatz kommen. Die Laissen beschreiben jedoch ebenfalls den Ausflug auf die Blumeninsel und die Abreise der Protagonisten aus Montanar. Möglicherweise wird eine Anbindung der Bildseite an die Laissen, die die erotischen Beschreibungen der Damen auf der Blumeninsel und die Abreise, die dadurch thematisch gegenüber der Ankunft in Rivetinet an Gewicht gewinnen würde, beinhalten, nicht angestrebt. Eine Zuordnung gegenüber der thematisch passenden Laisse 199, der ebenfalls eine passende Bildbeischrift vorangestellt ist, die die Ankunft Willehalms fokussiert, ist nicht möglich, da sie sich auf fol. 174r befindet und damit *recto* eingebunden ist. Letztlich lässt sich also feststellen, dass von einer Anbindung an die Verspassagen, die die Abreise und den Aufenthalt auf der Blumeninsel beinhalten, Abstand genommen wird zugunsten einer thematisch unpassenden Gegenüberstellung der Bildseite, die sich allenfalls in der Nähe der passenden Legendenbeischrift befindet, die die Ankunft Willehalms in Rivetinet thematisiert.

4.4 Taufe und Hochzeit

4.4.1 fol. 53r Die Abreise von Rivetinet (oben)

Auf der rechten Bildseite ist eine Stadt mit verschiedenen, eng beieinanderliegenden Gebäuden und Türmen dargestellt. Die eckigen Gebäude haben Spitzdächer. Die runden Türme weisen kreisförmige Dächer auf und sind unterschiedlich groß. Zwei der Türme ragen über den oberen,

waagerechten Bildrahmen hinaus. Unter den Gebäuden befindet sich eine Kirche, an der auf beiden Seiten des Daches Kreuze befestigt sind. Die Bauwerke werden von einer Mauer umgeben, an der rote und schwarze Wappenschilder befestigt sind. Ein Tor bildet den Aus- und Eingang zur Stadt. Die Kirche und das Stadttor gehen über den rechten, senkrechten Bildrahmen hinaus. Im Tor befindet sich eine Figur, die auf einem Pferd zu reiten scheint. Beide sind nur in Teilen zu erkennen. Das Maul des Pferdes ist sichtbar. Über dem Pferdemaul sind Kinn, Mund und Nase der Figur zu sehen. Deutlich sind die Hände und Arme der Figur dargestellt, die eine riesige, schmale Trompete aus dem Tor hält, an deren Ende eine dunkelrote Fahne mit einem sechszackigen Stern befestigt ist. Vor dieser Figur reitet Willehalm aus dem Turm. Das Hinterteil des Pferdes wird vom Stadttor überbedeckt. Neben ihm reitet Arabel. Vor Arabel und Willehalm reiten zwei männliche Figuren. Eine der Figuren stemmt ihre linke Hand in ihre Hüfte. Die Figur neben ihr ist größer gezeichnet. Beide Figuren haben an ihren Kopfbedeckungen Federn befestigt, wobei die größere eine überdimensionierte Feder aufweist, die fast bis zum Burgtor reicht. Vor ihnen reitet eine weitere Figur, die einen Dudelsack in den Händen hält und ihn spielt. Neben ihr befindet sich eine weitere, die sich umwendet und nach hinten sieht. Die Spitze des Trosses bildet eine Figur auf einem Pferd, die mit gebeugtem Oberkörper in ein Horn bläst. Die Rosse sind allesamt festlich gesäumt.

Die Miniatur zeigt den Ausritt aus der Stadt Rivetinet. Im Text beginnt die Abreise mit V. 222,8. Der Aufbruch endet mit V. 222,19. Arabel, Willehalm, der Burggraf und die Burggräfin machen sich auf den Weg nach Orange. Beide Frauen werden jeweils vom Partner der anderen auf einem Pferd durch die Stadt geführt.¹¹⁴³ Doch auch die Edlen der Stadt lassen es sich nicht nehmen, Arabel und Willehalm zu Pferd zu geleiten und sie damit zu ehren.¹¹⁴⁴ Passend hierzu findet sich die Bildseite gegenüber fol. 52v, auf welcher sich die Verse 222,8–224,29 befinden.

Das Bild stellt die beschriebene Abreise etwas anders dar als der Text. Weder der Burggraf noch die Burggräfin finden sich im Bild wieder. Und so wird Arabel auch nicht vom Burggrafen aus der Stadt geleitet, und die Burggräfin wird nicht von Willehalm aus Rivetinet geführt. Auch Heimrich, der sich vor Ort befindet, wird nicht eigens dargestellt.¹¹⁴⁵ Ebenso fehlen der Rest des Gesindes und die ehemals heidnische Entourage Arabels, die zwar nicht explizit in der direkten Abreiseszenerie genannt wird, jedoch später Erwähnung finden.¹¹⁴⁶ Nur Willehalm

¹¹⁴³ Vgl. V. 222,7 ff.

¹¹⁴⁴ Vgl. V. 222,16 ff.

¹¹⁴⁵ Im Text wird zwar nicht beschrieben, dass Heimrich nach Rivetinet reist, allerdings befindet er sich, nachdem er den Brief Willehalm über einen Boten erhalten hat, im selben Moment direkt vor den Rückkehrern und spricht zu ihnen, ohne dass diese auffällige zeitliche Diskrepanz zu einer Korrektur geführt hat. Vgl. hierzu auch Wildermuth: 1952, S. 202.

¹¹⁴⁶ Vgl. V. 225,6 f.

und Arabel werden von einem mit Instrumenten ausgestatteten Tross aus der Stadt geführt. Während der Text den Blick auf die Burggräfin und Arabel richtet, die von Willehalm und dem Burggrafen auf Pferden durch die Stadt geleitet werden, bilden die Königin und der Markgraf den Fokus der Miniatur. Sie sind der Mittelpunkt der Handlung und befinden sich entsprechend im Zentrum des Bildes. Das Bild konzentriert sich vornehmlich auf die beiden Protagonisten, deren Prävalenz innerhalb der Bildgeschichte durch keine weitere Figur, die aufgrund ihrer Bedeutsamkeit von dem Paar ablenken könnte, beeinträchtigt werden soll. Vielmehr scheint die Figur, die sich als einzige umwendet, Ausschau nach ihnen zu halten. Ihr Blick legt den Schwerpunkt des Bildes fest und verweist zugleich auf ihn, nämlich auf das zukünftige Ehepaar.

Die Wichtigkeit der Protagonisten wird nicht nur durch die zentrale Position der Figuren deutlich: Sie befinden sich auch inmitten eines Gefolges, das zu ihren Ehren Musik spielt. Mittels akustischer Signale wird das freudige Ereignis zum Ausdruck gebracht und auf das Paar und die Bedeutung desselben aufmerksam gemacht.¹¹⁴⁷ Die Instrumente, die im Text erst während der Fahrt nach Orange eine Rolle spielen und nicht allein einen Bezug zu Willehalm und Arabel haben, sondern vor allem zu Kaiser Loys, kommen im Bild bereits während des Ritts aus der Stadt zum Tragen und verdeutlichen den Frohsinn, der damit einhergeht. In der stolzen Körperhaltung der Begleitpersonen manifestiert sich die vorherrschende Hochstimmung: Der Verlust der Freude durch die Gefangenschaft Willehalms ist durch seine Wiederkehr aufgewogen. Dies hat positive Auswirkung auf die christliche Gesellschaft.¹¹⁴⁸ Sie zelebrieren die Freude, die sie wiedergefunden haben. Die Lücke, die der Markgraf innerhalb des Systems hinterlassen hat, ist wieder geschlossen. Die ehemals von Trauer durchzogene Gemeinschaft ist geheilt. Text und Bild gehen damit in der Ausgestaltung der Hochstimmung der christlichen Gesellschaft konform, auch wenn sie dabei voneinander abweichen. Die *edlen*, die die Protagonisten im Text begleiten, werden im Bild durch die Figuren mit ihren Instrumenten ersetzt, die die Reise musikalisch unterlegen und das freudige Ereignis akustisch in die Welt hinaustragen, ohne dabei vom glücklichen Paar abzulenken.¹¹⁴⁹ Und so erscheint die Überbringung der freudigen Nachricht um den Rückkehrer Willehalm besonders dringlich:

¹¹⁴⁷ Dass sie sich inmitten der Musik spielenden Figuren befinden, deutet auch darauf hin, dass sich die weiteren im Text aus Rivetinet mitziehenden Figuren, wie die Burggräfin, der Burggraf, die vier Fürstinnen und der Emerald, nicht hinter ihnen befinden können. Zwar ist der Tross gerade dabei, aus der Stadt auszuziehen, doch den Abschluss bildet der Trompetenspieler, was darauf schließen lässt, dass danach ebenfalls nur weitere Figuren mit Musikinstrumenten folgen können. Die Musik bildet den Anfang und das Ende des Zugs.

¹¹⁴⁸ Zum Verlust der Freude der christlichen Gemeinschaft im Zuge der Gefangenschaft Willehalms und zu ihrer Wiederkehr durch die Rückkehr Willehalms vgl. Höcke: 285 ff.; vgl. Behr: 1989, S. 131 ff.

¹¹⁴⁹ Die freudige Stimmung wird ebenfalls durch das verzierte Zaumzeug der Pferde und die Bekleidung der Figuren kenntlich gemacht: Kleider und Zaumzeug verweisen auf die festliche Stimmung. Sie unterscheiden sich auffällig von den restlichen Bildern.

Die Figur, die in das Horn bläst, ist, versinnbildlicht durch ihren nach vorn gerichteten Oberkörper, zum eiligen Galopp bereit, um die Botschaft zügig zu verbreiten.¹¹⁵⁰

Doch nicht nur auditiv wird die Heimkehr Willehalms im Bild deutlich gemacht: Auch der Stern am Banner der überlangen Trompete, der bereits im *Willehalm* als Wappenbild für den Markgrafen fungiert, kündigt von seiner Wiederkunft.¹¹⁵¹ Und so schwebt er gut sichtbar über den Köpfen Willehalms und Arabels, was den Blick des Betrachters erneut auf den Mittel- und Schwerpunkt des Bildes lenkt, nämlich auf die Protagonisten. Der Tross verkündet akustisch und visuell die Nachricht der glücklichen Rückkehr. Anders als im Text verläuft die Botschaft über die Heimreise Willehalms nicht über einen Boten, der die wichtigsten Vertrauten Willehalms, wie Kaiser Loys und seine Familienangehörige, darüber informiert, sondern über einen von auditiven und visuellen Signalen getragenen Zug zu Pferd durch das Land.¹¹⁵² Die Botenszenen entfallen damit.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Text und Bild in der Hinwendung zur Freude übereinstimmen, die im Text zwar bereits mit der Ankunft in Montanar zu blühen beginnt, aber in den Miniaturen und in der Dichtung erst mit der Ankunft und den folgenden Festen ihren Höhepunkt findet. Die Freude über die Wiederkehr Willehalms bildet, wie bereits in der vorherigen Miniatur, den Schwerpunkt der vorliegenden Bildhandlung. Die Hochstimmung kulminiert in der nun folgenden Miniatur mit dem Beginn des Tauffestes Arabels und der Eheschließung der Protagonisten. Ereignisse, die bereits symbolisch in der vorliegenden visuellen Darstellung angelegt sind: So versinnbildlicht die im Bild vorhandene Kirche den christlichen Glauben, ohne welchen die Rückkehr Willehalms unmöglich gewesen wäre.

4.4.2 fol. 53r Die Ankunft in Avignon (unten)

Im Zentrum der Miniatur ist ein Zelt dargestellt, das mit zahlreichen Seilen, die sich sowohl am Dach als auch am unteren Rand des Zelts befinden, am Boden befestigt ist. An der oberen Spitze

¹¹⁵⁰ In der richtungsweisenden Beinbewegung der Pferde ist ebenfalls eine zeitliche Perspektive vorhanden. Zeitliche Aspekte finden sich auch in den verschiedenen Positionen der Figuren.

¹¹⁵¹ Der Stern im Banner des Wolfram'schen *Willehalm* ist allerdings auf blauem Grund und nicht auf dunkelrotem, wie in der Wolfenbütteler Bilderhandschrift, abgebildet. Zum Sternenbanner im *Willehalm* siehe Kapitel 4.1.2 S. 160 und 163 f. der vorliegenden Arbeit; vgl. auch den *Willehalm* Wolfram von Eschenbach: *ein tiuwer sterne von golde,/ als der markis wolde,/ in eine samite gar bla.* (V. 328,9 ff.)

¹¹⁵² Im Bild scheint sich die Frage nach der Nachricht über die Rückkehr gar nicht zu stellen. Der Betrachter der Bilder muss daher davon ausgehen, dass die Botschaft über die Heimreise Willehalms weitergegeben wird. In welcher Form dies geschieht, ist eher unbedeutend und geht aus dem Bild nicht wirklich hervor. Zu den Botengängen und Verkündung der Nachricht über die Heimkehr Willehalms innerhalb der Dichtung vgl. V. 204,1 ff.; V. 214,4 ff.

befindet sich ein knopfartiges Gebilde, das über den oberen waagerechten Bildrahmen hinausragt. Das Zelt ist reich mit filigranen Blumenranken verziert und besitzt eine mittige Faltöffnung, über die sich ein schmaler Spalt des Innenbereichs offenbart. Die Innenwände sind ebenfalls mit zahlreichen Ornamenten verziert. Vor der Zeltöffnung steht eine männliche Figur, die von einer weiteren mit grauem Bart und grauen Haaren umarmt wird. Mit dem Rücken zur Figur, die mit den Armen umschlossen wird, steht eine weitere männliche Figur, die die Hände einer Dame hält. Direkt hinter dieser weiblichen Figur ist eine weitere abgebildet. Nach ihr folgen drei männliche Figuren. Sie bilden eine Menschenschlange. Hinter der Figur mit dem grauen Bart befinden sich zwei männliche Figuren. Die Letzte sieht über ihre Schulter und betrachtet zwei weitere, die auf ihren Pferden heranreiten. Eine davon wird gerade dabei unterstützt, vom Pferd zu steigen. Das Pferd der letzten Figur übertritt mit seinem Hinterteil den Bilderrahmen. Die Hinterbeine, die sich außerhalb des Bilderrahmens befinden, stehen auf einer Rasenfläche.

Das Bild knüpft direkt an das obere an. Nach der Abreise aus Rivetinet erreichen Arabel und Willehalm ihr Ziel und empfangen Bekannte und Verwandte, die den Neuankömmlingen die Ehre erweisen und sie willkommen heißen. Die Miniatur fügt sich damit gut gegenüber der fol. 52v ein, deren Verse einige Empfangsszenen beinhalten. Im Text finden die Empfänge allerdings auf dem Weg nach Orange statt. Sie sind damit ortsungebunden. Im Bild ist dagegen eine Empfangssituation dargestellt, die zwar auf einem offenen Feld stattfindet, doch das Zelt verweist indirekt darauf, dass sie sich räumlich niederlassen und dass sie sich bereits am Zielort befinden. Auch stellen sich die Figuren in zeremonieller Anordnung auf. Der Zeitpunkt des Empfangs scheint gesetzt zu sein. Im Bild wird die Begrüßung nicht dem Zufall überlassen, wie es die Verse 222,8–224,29 der fol. 52v nahelegen, in welchen die Verwandten und Bekannten Willehalm und Arabel zeitlich divergierend entgegenkommen. Ferner weicht das offene Feld der Miniatur von der Burg Orange ab, die im Text den eigentlichen Bestimmungsort bildet. Offensichtlich spart die Illustration die Ankunft in Orange aus. Text und Bild differieren damit in wesentlichen Punkten. Um mögliche Interpretationen abzuleiten, die die Abweichungen zwischen den Textpassagen und der Miniatur berücksichtigen, und um die Miniatur textlich zuzuordnen, müssen die in der Dichtung beschriebenen Abreise- und Ankunftsszenen näher betrachtet werden.

Willehalm, Arabel, der Burggraf, die Burggräfin, Heimrich sowie das weitere Gefolge, wie der Emeral und die Fürstinnen, reisen aus Rivetinet ab. Auf dem Weg nach Orange herrscht

Hochstimmung: Es *ergie da buhurt durch vræude*.¹¹⁵³ Nachdem sie eine Weile unterwegs sind, hören sie *von tamburen manigen witen slac*.¹¹⁵⁴ Es ist Kaiser Loys mit seinem Gefolge, das aus dreitausend Rittern besteht, und der ihnen angesichts des freudigen Ereignisses entgegenkommt.¹¹⁵⁵ Der Burggraf antwortet den Tamburinen mit Posaunen.¹¹⁵⁶ Kaiser Loys beweist seine Freude, indem er Willehalm und Arabel küsst, um im Anschluss, als Ausdruck dieses Frohsinns, im Galopp davonzujagen.¹¹⁵⁷ Auch die Brüder Willehalms reiten ihm entgegen, um ihn zu empfangen.¹¹⁵⁸ Weitere Bekannte und Verwandte folgen, unter anderem auch Vivianz.¹¹⁵⁹ Alle Figuren treibt nicht allein die Freude über die Rückkehr Willehalms an, sondern auch die Taufe Arabels: *vræude wart nu in allen braht. / daz sich div kuenginne naht / dem taufe hie, des warn si vor* (V. 225,1 ff.). Mit *buhurt* und lauten Instrumenten ziehen sie weiter.¹¹⁶⁰ Beim Anblick der Burg Orange stimmt auch Willehalm in die spielerisch-kämpferischen Freuden-Aktivitäten ein.¹¹⁶¹ In Orange angekommen, werden weitere Gäste begrüßt.¹¹⁶² Eine Festtafel wird vorbereitet, an welcher Arabel neben dem Kaiser sitzt.¹¹⁶³ Die Freude über das Zusammentreffen ist groß.¹¹⁶⁴ Nach dem Essen hält Willehalm eine Rede, in welcher er seine Gefangennahme, die Flucht und die Ankunft in Rivetinet Revue passieren lässt.¹¹⁶⁵ Er spricht ebenfalls die vermeintliche Liebesnacht zwischen ihm und Arabel an und verneint den sexuellen Vollzug.¹¹⁶⁶ Auch äußert er sich deutlich in seiner Rede darüber, dass die Flucht und die Ankunft in Montanar durch Jesus Christus ermöglicht wurden.¹¹⁶⁷ Zuletzt erwähnt er noch die Hilfeleistung des Burggrafen.¹¹⁶⁸ Das Schicksal ist Arabel und Willehalm gewogen, denn der Graf von Tynant stößt ebenfalls zur Festgesellschaft zu und erwähnt, dass sich der Papst zufällig in Paris aufhält.¹¹⁶⁹ Angesichts der Taufe steigert sich die bereits vorhandene Freude ins Unermessliche.¹¹⁷⁰ Heimrich und zwei seiner Söhne machen sich auf den Weg nach Paris und sprechen mit dem Kirchenoberhaupt, der sofort zusagt und dem Kaiser

¹¹⁵³ Vgl. V. 223,1.

¹¹⁵⁴ Vgl. V. 223,7.

¹¹⁵⁵ Vgl. V. 218,18–218,29.

¹¹⁵⁶ Vgl. V. 223,24–223,27.

¹¹⁵⁷ Vgl. V. 224,1–224,6.

¹¹⁵⁸ Vgl. V. 224,9 ff.

¹¹⁵⁹ Vgl. V. 224,18 ff.

¹¹⁶⁰ Vgl. V. 226,4–226,11.

¹¹⁶¹ Vgl. V. 228,14 ff.

¹¹⁶² Vgl. V. 231,7 ff.

¹¹⁶³ Vgl. V. 233,24.

¹¹⁶⁴ Vgl. V. 233,31.

¹¹⁶⁵ Vgl. V. 234,26.

¹¹⁶⁶ Vgl. V. 242,15–242,27.

¹¹⁶⁷ Vgl. V. 245,22; 246,29.

¹¹⁶⁸ Vgl. V. 247,1 ff.

¹¹⁶⁹ Vgl. V. 249,12 ff.

¹¹⁷⁰ Vgl. V. 250,14.

die Nachricht zukommen lässt, dass er die Taufe in zwölf Tagen in Avignon abhalten wird.¹¹⁷¹ In Orange beginnt das Gefolge mit den Vorbereitungen zur Taufe und zieht mit Kostbarkeiten in die Papststadt.¹¹⁷² Auf dem Feld vor Avignon angekommen, erblickt die Gesellschaft viele bereits aufgestellte Zelte.¹¹⁷³ Auch Kandaris bereitet auf dem Feld ein Zelt vor, das Arabel von Tybald erhalten hat.¹¹⁷⁴ Auf dessen Wände befinden sich Bildnisse des ehemaligen heidnischen Königspaares.¹¹⁷⁵ Auf seiner Spitze ist ein Spiegel mit einem Adler angebracht.¹¹⁷⁶ Schließlich trifft sich auf dem Feld die christliche Adelsgesellschaft nebst dem Kaiser, seiner Gemahlin und der Mutter Willehalms, die Arabel begrüßen und die die Zeit bis zur Taufe mit einer Feier und einem Festmahl überbrücken.¹¹⁷⁷ Die Nacht bis zur Taufe verbringt Arabel mit der Burggräfin, die sie darüber belehrt, wie sie sich während der Taufzeremonie zu verhalten hat.¹¹⁷⁸

Bei dem Vergleich zwischen Text- und Bildhandlung wird deutlich, dass die Miniatur den Aufenthalt in Orange übergeht. Willehalm und Arabel begeben sich direkt, ohne Umwege von Rivetinet nach Avignon. Dies manifestiert sich im Zelt, das Kandaris im Text erst auf dem Feld vor der Papststadt aufschlägt. Und so erweist sich die vorangegangene Miniatur tatsächlich als Vorfreude auf die anstehende Taufe. Die Eile, mit welcher der Zug aus Rivetinet abreist und die anhand der Figur, die das Horn bläst und mit ihrem Pferd heftig nach vorne sprintet, zum Ausdruck gebracht wird, ist nicht allein in Zusammenhang mit der Rückkehr Willehalms zu sehen, sondern auch auf die bevorstehende Weihe Arabels zu deuten. Arabels Wunsch nach dem Sakrament erscheint ohne den Zwischenstopp auf der Burg in Orange als sehr viel dringlicher. Indem das Bild die Rede Willehalms, in welcher er noch einmal deutlich macht, wie sehr sich Arabel nach der Taufe sehnt, untergräbt und der Zug von Rivetinet direkt nach Avignon geht, wo sie stattfindet, hebt die Miniatur die Verbindung zwischen der Liebe Arabels zum christlichen Glauben und der Wiederkehr Willehalms aufgrund ihres Gottesglaubens viel deutlicher hervor. Die Protagonisten wollen Taufe und Hochzeit nicht hinauszögern.

Das Zelt verweist jedoch nicht allein auf den Umstand, dass sich Arabel und Willehalm direkt nach Avignon begeben haben: Es steht im Zentrum des Bildes und ragt sogar über den Bildrahmen und damit über die dargestellte Empfangsszene hinaus. Es beansprucht den größten

¹¹⁷¹ Vgl. V. 253,10–255,21.

¹¹⁷² Vgl. V. 259,1–263,5.

¹¹⁷³ Vgl. V. 263,15–264,1.

¹¹⁷⁴ Vgl. V. 264,18 ff.

¹¹⁷⁵ Vgl. V. 264,23 ff.

¹¹⁷⁶ Vgl. V. 267,15 f.

¹¹⁷⁷ Vgl. V. 270,12–272,17.

¹¹⁷⁸ Vgl. V. 276,2 ff.

Teil des Bildraums für sich. Der Blick des Betrachters kann dem Zelt nicht ausweichen. Und so verweist die Größe des Zelts auf seine Bedeutung innerhalb der Bildhandlung.¹¹⁷⁹ Es ist damit nicht allein ein Bildelement, das dazu dient, die Handlung zu lokalisieren oder den Bildraum zu gestalten. Es ist nicht von der Handlung losgelöst zu betrachten, denn es scheint in näherem Konnex zur dargestellten Empfangsszene zu stehen.

Im Text werden die sechs Bildnisse, die sich auf den sechs Innenwänden der Stoffbehausung befinden, in einer ekphrastischen Darstellung beschrieben¹¹⁸⁰: Auf dem ersten Bild ist Tybald zu sehen, der mit Arabel von einem Ausritt wiederkehrt und sie küsst. Die zweite Zeltwand zeigt das Königspaar, von der Göttin Venus begleitet, auf einer Blumenwiese. Das dritte Bild bildet Tybald als siegreichen Ritter eines Turniers ab. Auf der vierten Innenwand befindet sich das Paar begleitet von zwei Falken auf der Jagd in einem Wald. Ein Jagdvogel fängt dabei einen Fasan. Auf dem fünften Bild sieht der Betrachter schöne Frauen, die mit hochgezogenen Hemden Fische fangen. Die sechste und letzte Bildwand zeigt Tybald und Arabel in ihrem Ehebett. Vor dem Ehepaar steht die Göttin Venus. Über ihm schweben die heidnischen Götter Tervigant und Apollo auf einem Thron, die jeweils einen Brief zu Boden lassen. In den beiden Briefen wird in heidnischer Sprache erklärt, dass die heidnischen Gottheiten die Liebe zwischen Tybald und Arabel erhöhen werden, damit sie frei von Unminne bleibt. Daneben werden sie der Liebe Arabels und Tybalds Beständigkeit und Tybald ritterlichen Preis im Kampf verleihen.

In der Tat bleibt, wie Höcke formuliert, für „den heutigen Leser [...] ein Rest von Befremdlichkeit, daß ausgerechnet an dieser Stelle, kurz vor Arabels Taufe und Hochzeit, ihr einstiges Minneglück mit dem Heiden dargestellt und beschrieben wird.“¹¹⁸¹ Wie Höcke richtig feststellt, nimmt „der neue Partner Arabels (das Zelt) ostentativ in Besitz und weist damit symbolisch auf das Ende der alten, heidnischen Minnebeziehung hin.“¹¹⁸² Darüber hinaus zeigt sich, wie Urban formuliert, „die einzige greifbare Differenz in dem Schutz durch die verantwortlichen Gottheiten, wobei sich die christliche Religion erneut als siegreich erweist.“¹¹⁸³ Das Zelt erfüllt damit die Aufgabe, erneut die Schwachstelle des Heidentums zu

¹¹⁷⁹ Auch im Text wird auf die Größe und Exzeptionalität des Zelts hingewiesen, indem erklärt wird, dass es von zwanzig Saumern – die Redaktor-Fassung legt gegenüber der Fassung A nochmal zehn Saumer dazu – getragen wird (V. 260,10). Dennoch ist die Größe des Zelts im Bild nicht allein auf die Beschreibung im Text zu reduzieren. Das Zelt und seine Dimension verweisen sowohl in der Dichtung als auch in der Miniatur darauf, dass es aufgrund seiner überragenden Ausmaße für die gesamte christliche Gesellschaft, die sich auf dem Feld vor Avignon befindet, sichtbar ist.

¹¹⁸⁰ Vgl. V. 264,22–266,23.

¹¹⁸¹ Höcke: 1996, S. 247.

¹¹⁸² Ebenda, S. 247.

¹¹⁸³ Urban: 2007 a, S. 252.

verdeutlichen, die auf dem falschen Glauben beruht.¹¹⁸⁴ Damit wird es genau zum richtigen Zeitpunkt aufgestellt, nämlich in einem Moment, in dem die Heidenschaft ein Glied aus den eigenen Reihen verliert und der gesamte christliche Adel zum Zeugen des Verlusts werden. Die Götter und die heidnische Religion erweisen sich nicht nur als nichtig, sondern werden der Lächerlichkeit preisgegeben, indem sich ihre Niederlage für alle gut sichtbar an den Wänden der Vorrichtung manifestiert. Das Zelt und die heidnischen Götter werden damit von der christlichen Religion übertrumpft. Die Bilder werden zum Zeugnis einer weiteren misslungenen heidnischen Minnebeziehung und des damit einhergehenden christlichen Sieges über die Heidenschaft. Der Glaubenskrieg zwischen Heiden und Christen findet in der *Arabel* somit nicht auf einem Schlachtfeld statt, wie im *Willehalm* Wolframs, sondern im Rahmen der Minnethematik.¹¹⁸⁵ Die christliche Liebe unterscheidet sich dabei von der heidnischen Minne in wesentlichen Punkten.¹¹⁸⁶ Das Vorbild der christlichen Minne ist – wie im Prolog erwähnt – die Liebe Gottes zu den Menschen, die sich in der Menschwerdung Christi und Kreuzigung manifestiert, um sie vom Sündenfall zu befreien,¹¹⁸⁷ und in der Liebe Gottes zu Maria, *div die reinen meit entzunt*,¹¹⁸⁸ wie es der Redaktor im Frauen- und Marienpreis formuliert. Die Minne der Christen ist ein Phänomen, das die gesamte okzidentale Gesellschaft tangiert, sodass sie überindividuell ist. Und so gebären die Menschwerdung Christi und seine Kreuzigung nicht allein das Leid, sondern auch den Trost durch die Freude der potenziellen Erlösung des Menschen.¹¹⁸⁹ Die Freude, die Ulrichs Dichtung von Wolframs Werk unterscheidet und die in der *Arabel* besonders hervorgehoben wird, ist damit ebenfalls ein Aspekt des christlichen Glaubens.¹¹⁹⁰ Angesichts der Bekehrung und Taufe der ehemaligen Heidin Arabel und der gottgewollten Rückkehr Willehalm erweist sich die Freude als wesentliches Element der Dichtung. Das Christentum kann auch die unglücklichsten Lebensgeschichten zu einem freudigen Ende führen. Verlierer sind immer nur die Heiden, deren Glaube sich als falsch entpuppt.

¹¹⁸⁴ Siehe hierzu auch Strohschneider (1991 a, S. 176): „Apollo und Tervigant also versprechen, was sie nicht halten können.“

¹¹⁸⁵ Ähnlich sieht es auch Strohschneider, für den die Entführung Arabels durch Willehalm den eigentlichen Heidenkrieg darstellt. Vgl. Strohschneider: 1991 a, S. 166.

¹¹⁸⁶ Anders dagegen Urban: 2007 a, S. 252.

¹¹⁸⁷ Vgl. V. 3,9 ff.

¹¹⁸⁸ Vgl. V. 136,29; zum Marien- und Frauenpreis in der Redaktorfassung vgl. auch Kapitel 4.3.1, S. 283 ff. der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁸⁹ *der trost an vraeuden in vns gruenta:/ din gelaube dar zuo reizet uns.* (V. 3,14 f.)

¹¹⁹⁰ Anders dagegen Höcke (1996, S. 283.), der zwar ebenfalls die größte Differenz zwischen dem *Willehalm* und der *Arabel* in der Freude-Thematik der *Arabel* und in der Leid-Thematik des *Willehalm* sieht, aber das Christentum in der *Arabel* nicht als *vera religio* bezeichnet, „sondern eher als Daseinsform, die die größte Lebensfreude bieten kann“.

Doch auch an anderer Stelle wird die Freude zum wesentlichen Kern des Christentums erhoben: *swen kristen gelaube hie ziuhet, / vnræude den ymmer vliuhet, / diu vns erbet von Adam* (V. 153,1 ff.).¹¹⁹¹ Die Verse erläutern, dass mit der Taufe und dem Übertritt die Unfreude flieht. Was bleibt, ist der Frohsinn über die Erlösung. Letztendlich beweist die Dichtung die ständige Unfreude der Heiden, die sich in verlorenen Kämpfen, in unglücklich endenden Liebesbeziehungen und in der Flucht Arabels sowie ihres Gefolges offenbart. Das Zelt, das die aufgrund des falschen heidnischen Glaubens instabile Beziehung zwischen Tybald und Arabel, die ob ihres Status als Königspaar eine führende und leitende Position innerhalb der heidnischen Gesellschaft darstellen, visualisiert, versinnbildlicht zugleich die Folgen für den Rest der heidnischen Gemeinschaft, nämlich den verlorenen Kampf um Beständigkeit in der Liebe, die den gesellschaftlichen Erfolg garantiert. Die Errungenschaften der Gemeinschaft sind damit von der Religion und der Ausübung dergleichen abhängig. Und so wird der Spiegel auf dem Zelt ein Mahnmal für die heidnische Gesellschaft:

*daz was durch die huebscheit,
daz man sich in dem spiegel sæhe,
vnd in der schin veriæhe,
ob in an zuht missezæme,
daz si der schin davon næme. (V. 267,18–267,22)*

Der Spiegel, der im Text als Korrektiv fungiert, indem er das richtige oder falsche Verhalten des Abbilds preisgibt, entlarvt erneut die heidnische Gesellschaft als fehlerhaft, die sich des Mediums falsch bedient.¹¹⁹² Was sich jedoch nun im Glas widerspiegelt, ist die christliche Gesellschaft vor Avignon, die nicht allein das Zelt und die heidnischen Minnebilder okkupiert und überlagert, sondern ebenfalls den Spiegel beispielhaft besetzt: Willehalms Wiederkehr und

¹¹⁹¹ Für Höcke (1996, S. 283) ist die Stelle nicht ganz einleuchtend, „denn wenn *vnfroede* ein Erbe Adams ist, können auch die Christen nicht frei davon sein.“ Die Unfreude als Erbe Adams wird durch die Kreuzigung Christi wieder wettgemacht, sodass die christliche Religion ein Glaube der Freude ist, da der Mensch vom Sündenfall befreit wird. Höckes Argument hat somit keinen Bestand. Mit der Taufe und der Bekehrung kann der Mensch dem Sündenfall ansagen. Was Adam vom Christen unterscheidet ist, dass er Heide ist, und damit ungetauft. Die heidnische Religion kann somit nur mit der Unfreude in Verbindung gebracht werden. Höcke (1996, S. 287 f.) ist jedoch im Recht, wenn er konstatiert, dass Ulrich das tragische Potenzial des *Willehalm* eliminiert, indem er die Kinder und Brüder Arabels ausblendet, die sie zurücklässt. Zwar erklärt Arabel in einer kurzen Rede, sie wüsste sich, ihre Mutter wäre bei ihr, doch tatsächlich berührt Ulrich die Problematik nur peripher, um gleich darauf, die positiven Aspekte der Flucht und Bekehrung hervorzurufen. Damit schafft er eine durchweg positiv konnotierte Flucht und Liebe Arabels zu Willehalm.

¹¹⁹² „Der Blick in den ‚Spiegel‘ zeigt das Ideale oder das Defizitäre, demgegenüber es gilt, sich selbst zu erkennen.“ Wenzel: 2009 a, S. 64. Vor allem ist das Spiegelbild kein Medium der Erinnerung. Es ist immer aktuell. Das Abbild ist im Hier und Jetzt verankert.

die Minnebeziehung zwischen der heidnischen Königin und dem christlichen Helden werden zelebriert und zu einem gesellschaftlichen Ereignis.¹¹⁹³ Das, was widergespiegelt wird, ist das Gebaren der christlichen Gesellschaft. Während der Körper als kleinster Ort den Raum, der ihn umgibt, von seinem Standpunkt aus betrachtet und sich deshalb als den Mittelpunkt zu erkennen glaubt, ändert sich durch den Blick in den Spiegel die Perspektive: Das Individuum im Spiegel ist nicht mehr Zentrum der Handlung, sondern Teil eines Ganzen. In diesem Fall wird der Einzelne Teil des gesellschaftlichen Empfangs, in welchem er einen bestimmten, für ihn vorgesehenen Part einnimmt. Die Besucher werden dadurch zu einem wichtigen Baustein, ohne welchen dieses Geschehen nicht stattfinden könnte. Der Spiegel erinnert damit erneut an die Schachpartie, in welcher das christliche Ordnungssystem, der Erfolg der christlichen Gemeinschaft und die gegenseitige Unterstützung exemplifiziert werden.

Angesichts der vorliegenden Textinterpretationen verwundert es also nicht, dass das Zelt im Bild exponiert dargestellt wird und der Spiegel in der Miniatur hoch über dem Empfangs-Szenario schwebt und damit, wie in der Dichtung erläutert, das Verhalten der christlichen Gesellschaft widerspiegelt, die in vollkommener Eintracht die Wiederkehr Willehalms und die Bekehrung Arabels zelebriert.¹¹⁹⁴ Zwar sind die Bildnisse im Zelt nicht zu erkennen, obwohl durch die kleine Öffnung eine Sicht ins Innere gewährt wird, was beweist, dass eine Abbildung gar nicht angestrebt wurde, doch ist der Spiegel deutlich über dem Bildrahmen abgebildet. So erstaunt es wenig, dass der Empfang Willehalms und Arabels vor dem Zelt stattfindet. Das richtige Gebaren der Figuren, von denen jede ihren zugeordneten Platz einnimmt und damit das Regelsystem der christlichen Gesellschaft befolgt, erhält vor dem Zelt eine symbolische Aufladung, wie sie im Text zu finden ist. Das Bild geht also hinsichtlich des Aufzeigens der Vorbildlichkeit und des Zusammenhalts der christlichen Gemeinschaft mit dem Text konform.

Doch anders als in der Dichtung muss in der Miniatur der Empfang in der Papststadt stattfinden. Obwohl die bevorstehende Taufe Arabels der Grund für die direkte Fahrt nach Avignon ist, steht Willehalm vor der Zeltöffnung im Zentrum des Bildes. Einerseits wird damit die Verbindung des Zelts zu Willehalm hervorgehoben, der es, wie weiter oben erwähnt, von Arabel als Geschenk erhält und das im Handlungsverlauf christlich überlagert wird. Andererseits wird damit das Wiedersehen der Familie unterstrichen: Willehalm und Heimrich, der sich durch seinen Fürstenhut und -mantel zu erkennen gibt, halten sich in den Armen. Doch

¹¹⁹³ Auch Höcke (1996, S. 255) stellt fest, dass in der *Arabel*, die Minne „ein sozial gebundenes Phänomen ist“.

¹¹⁹⁴ Im Text kommen die Gäste von überall her, um Willehalm willkommen zu heißen. Der Herzog Boenet von Portugal reist noch in Kampfrüstung an, da er daheim gegen die Heiden kämpft; dennoch lässt er es sich nicht nehmen, durch sein Kommen seine Ehrerbietung zu erweisen. Vgl. V. 217,19 ff.; zum positiven Gesellschaftsentwurf in der *Arabel* siehe auch Urban: 2007 a, S. 90 ff.; S. 200 ff.

der Empfang in der Miniatur weist einen weiteren Unterschied zum Text auf: Kein weiteres Familienmitglied wird visualisiert und als solches deutlich gemacht. Im Fokus stehen allein Willehalm und Heimrich, die sich im Bild nach der Enterbung und dem Fortgang Willehalms zum ersten Mal wiedersehen. Während im Text davon berichtet wird, dass den eigentlichen Erbfolger der Tod heimgesucht hat, wird in der Miniatur allein die Harmonie zwischen Vater und Sohn abgebildet, spielt doch der Erbe innerhalb der Miniaturen keine Rolle. Die Beziehung zwischen Vater und Sohn wird durch die Enterbung und Gefangennahme nicht beeinträchtigt. Letztlich konnte sie der Beziehung der Familienmitglieder weder im Bild noch im Text etwas anhaben. Der Markgraf hat sich bewährt und den Wunsch des Vaters erfüllt. Doch auch Loys und seine Gemahlin spielen in der Illustration keine Rolle, obwohl die *Arabel* – im Gegensatz zum *Willehalm* – gerade auf die Darstellung der innigen Beziehung zwischen dem Kaiser des Reichs und dem Markgrafen besonderen Wert legt. Die Bilderreihe bleibt hinsichtlich der Anbindung an den *Willehalm* Wolframs und der Problematik zwischen König Loys und Willehalm konsequent. Erneut verzichten also die Miniaturen auf eine Abbildung Loys.¹¹⁹⁵

Dennoch kann in der Miniatur die große Freude, die mit der Rückkehr Willehalms und der Taufe Arabels verbunden ist, deutlich gemacht werden: Hinter Heimrich stehen weitere Figuren, die Willehalm, Arabel und das übrige Gefolge, das hinter der ehemaligen heidnischen Königin darauf wartet, willkommen geheißen zu werden, begrüßen möchten. Und es folgen weitere Figuren, die zu Pferd ins Innere des Bildraums treten. Der Rasen, der hinter dem rechten Bildrahmen eine Bodenfläche bildet, und die Figur, die sich gerade zwischen dem Bildraum und dem Außenraum der Miniatur befindet, suggerieren, dass weitere Gäste folgen werden. Es scheint fast so, als bestünde für Außenstehende die Möglichkeit, in den Bildraum einzutreten. Die Tatsache, dass Figuren in die Illustration eintreten, verweist über die Willkommenskultur der christlichen Gesellschaft hinaus darauf, dass der Bildraum nicht als abgeschlossenes Gefüge verstanden wird. Die Bezugnahme des Bildes auf den Außenraum lässt die Miniatur an der Wirklichkeit außerhalb der visuellen Darstellung teilhaben und damit Teil der Illustration werden. Der Bildraum wird mit der Außenwelt und zugleich mit dem Betrachter verbunden. Das lässt die Szenerie nicht nur räumlich und thematisch unabgeschlossen und dadurch lebendig erscheinen, sondern vermittelt ebenfalls einen zeitlichen Aspekt, der durch potenzielle weitere Reiter, die womöglich den Bildraum betreten, angedeutet wird.

Arabel erhält jedoch, anders als im Text, eine lediglich untergeordnete Rolle. Obwohl sie neben Willehalm den wichtigsten Part innerhalb der Bildhandlung einnimmt, da sie neben ihm

¹¹⁹⁵ Siehe hierzu Kapitel 4.1.3 der vorliegenden Untersuchung.

als Neuankömmling begrüßt wird, erscheint sie räumlich abgerückt. Sie wird in den Hintergrund gedrängt. Sie wird zwar von einer weiteren weiblichen Figur begleitet, die wahrscheinlich die Burggräfin ist und die ihr unterstützend zur Seite steht. Auch wird sie gerade von einer männlichen Figur begrüßt, die ihre Hände hält und einen deutlichen Abstand zu ihr wahrt. Doch anders als in der Dichtung fällt im Bild die Begrüßung durch Irmenschart, die Kaiserin und Alyse und damit die Begrüßung der weiblichen Vertreterinnen des christlichen Reiches aus. Im Text hingegen wird Arabel von Irmenschart und der Kaiserin geküsst.¹¹⁹⁶ Die Kaiserin und Schwester Willehalms nennt sie liebevoll *muemel*.¹¹⁹⁷ Alyse umarmt und küsst Arabel, während sie weint.¹¹⁹⁸ Die im Text dargestellte Emotionalität der Szenerie gibt das Bild in keiner Weise wieder. Erneut spart die Miniatur Emotion, vor allem aber alle weiblichen Familienangehörigen, aus. Die Bildhandlung erscheint daher eher sachlich und zurückhaltend.

Angesichts der festgestellten Divergenzen und Gemeinsamkeiten der vorangegangenen Analyse zwischen Text und Bild kann die Miniatur nur ganz allgemein den Versen 263,12–272,1 zugeordnet werden, die die Ankunft auf dem Feld vor Avignon, den Aufbau des Zeltes und die Zusammenkunft der Festgemeinschaft zum Inhalt haben.

Auch wenn auf die vorliegende Miniatur eigentlich die Taufe Arabels folgen sollte und die Figur der Arabel nun die in der Begrüßungsszene vermisste Aufmerksamkeit erfährt, soll die Miniatur der fol. 57r, die bei der Einbindung falsch zugeordnet wurde, näher betrachtet werden, da sich daraus mögliche Aussagen über das Medium ‚Bild‘ gewinnen lassen.

4.4.3 fol. 57r Willehalm begrüßt den Vater Heimrich (oben) / Er berichtet den Verwandten vom Tod vieler Angehöriger im Kampf gegen die Sarazenen (unten)¹¹⁹⁹

Auf der linken Seite des Bildraums ist Willehalms Ross dargestellt, welches eine Pferddecke trägt, auf der Sterne abgebildet sind. Vor ihm steht Willehalm und hält die Hände seines Vaters fest. Heimrich trägt einen pelzbesetzten, langen Mantel und einen Fürstenhut. Hinter ihm steht eine weibliche Figur.

¹¹⁹⁶ Vgl. V. 271,24 f. Und so fällt im Bild ebenfalls der wichtige Part der Burggräfin aus, der darin besteht, Arabel darüber zu belehren, wie sie die Kaiserin und Irmenschart zu empfangen hat.

¹¹⁹⁷ Vgl. V. 272,15.

¹¹⁹⁸ Vgl. V. 271,8 f.

¹¹⁹⁹ Da die Bildseite falsch zugeordnet ist und sie keinen Zusammenhang zur vorliegenden *Arabel*-Dichtung aufweist, sollen die Miniaturen nicht gesondert, sondern zusammen untersucht werden. Zu den Bildbeschriftungen des *Willehalm*-Zyklus siehe Diemer/ Diemer: 1991, S. 1104 ff.

Auf der unteren Miniatur sind neben dem Vater Heimrich, der außer dem Fürstenhut und dem langen Mantel einen Fürstenstab trägt, weitere männliche und weibliche Figuren dargestellt, die gestikulieren. Vor Heimrich, der seine rechte Hand hochhält, steht Willehalm, der ebenso die rechte Hand auf seinen Vater richtet. Willehalms Pferd schaut hinter einem sich auf der linken Seite befindlichen Hügel hervor. Nur der Kopf des Rosses ist zu sehen.

Die Bildseite ist vom Buchbinder gegenüber der fol. 56v zugeordnet worden, auf welcher sich die Verse 238,16–241,6 befinden. Die Verse beinhalten einen Teil der Rede Willehalms, die er im Rahmen der Ankunft in Orange vor König Loys, den versammelten Verwandten und Bekannten hält und in welcher er sich seiner Gefangenschaft und Flucht erinnert. In der Miniatur findet sich jedoch weder ein Gebäude, noch ist zu erkennen, dass Willehalm eine Rede vor einer Vielzahl von Gästen hält. Deutlich wird, dass es sich um ein Wiedersehen der Familie handelt: Willehalm und Heimrich halten sich in der oberen Miniatur die Hände, was als Begrüßung zu verstehen ist, während sich sie sich in der unteren Miniatur unterhalten, worauf die gestikulierenden Hände verweisen. Die Verse stimmen also schon deshalb nicht mit den Illustrationen überein. Auch will sich die Bildseite nicht ganz dem visuellen Erzählverlauf anpassen, hat doch die Begrüßung Willehalm durch Heimrich bereits auf fol. 78r unten bei der Ankunft in Avignon stattgefunden. Doch nicht allein die visuelle Handlung verweist darauf, dass die Zuordnung offensichtlich falsch ist: „Den szenischen Zusammenhang bestätigen die über der Ausführung der Bilder allmählich summarischer gewordene Machart des Blattes, ein Motiv wie die Dekoration der Pferddecke und die äußere Charakterisierung der handelnden Personen.“¹²⁰⁰ In der Tat sind die stilistischen Differenzen einfach zu groß, als dass sie sich reibungslos in den *Arabel*-Zyklus einordnen ließen.

Jetzt könnte der Betrachter vermuten, dass dem Buchbinder ein Fehler bei der Einbindung unterlaufen ist und dass er gedankenlos gehandelt hat. Bei genauer Auseinandersetzung mit dem Gesamtzusammenhang lässt sich jedoch eine logische Verbindung zu der vorherigen Miniatur feststellen. Es ist ein Sinn erkennbar, der sich im Verbund der Bilderfolge entwickelt, denn die falsch eingebundene Miniatur visualisiert nicht allein Heimrich, sondern ebenfalls die im Empfang in Avignon fehlenden weiblichen Familienmitglieder Willehalms.¹²⁰¹ So stellt die obere Miniatur nicht nur das Wiedersehen von Vater und Sohn dar: Hinter ihnen steht eine weibliche Figur, bei der es sich wahrscheinlich um Irmenschart handelt. In der unteren Miniatur sind sogar weitere weibliche Figuren abgebildet. Die Figuren sind derweil so groß– vor allem im Vergleich zu den vorherigen und folgenden Miniaturen des *Arabel*-Zyklus –, dass von einer

¹²⁰⁰ Vgl. Diemer/Diemer: 1991, S. 1109.

¹²⁰¹ Siehe Kapitel 4.4.2, S. 318 f. der vorliegenden Untersuchung.

Nahaufnahme der Familie gesprochen werden kann.¹²⁰² Durch die mangelnde Ausgestaltung des Bildraums und durch die fehlende Darstellung weiterer visueller Elemente werden die Figuren besonders hervorgehoben. Die Miniatur kontriert sich auf das Wiedersehen der Familienmitglieder. Der Buchbinder scheint damit die vermisste Zusammenkunft der Familie kompensieren zu wollen und ordnet die Miniatur demnach nicht vollkommen willkürlich zu, sondern folgt einem thematischen Zusammenhang, den er selbst in einem Prozess des Zusammenführens von Text und Bild konstruiert.

Dies zeigt neben der Beteiligung des Rezipienten an der Sinnerzeugung im Zusammenspiel von Text und Bild ebenfalls, dass der Sinn der Miniatur nicht eindeutig festgelegt ist. Das Bild ist bedeutungsoffen. In seiner Bedeutungsweite kann das Bild, wenn es, wie im vorliegenden Fall, von der eigentlich für ihn vorgesehenen Textstelle getrennt wird, auch für andere Zwecke verwendet werden. Dies gilt jedoch nicht nur für das Medium ‚Bild‘: „Texte sind einerseits an Situationen gebunden: Sie werden in Situationen hergestellt und rezipiert. Andererseits existieren sie gerade situationsungebunden: Sie können, wenn sie einmal auf einen Textträger fixiert sind, in verschiedene Situationen transportiert werden, auch in solche, für die sie nicht vorgesehen waren.“¹²⁰³ Und so bleibt es dem Buchbinder letztlich überlassen, einen geeigneten Kontext zu konstruieren, um der Miniatur eine spezifische Bedeutung zu verleihen.¹²⁰⁴ Das Bild ist aufgrund seines unspezifischen Wesens abhängig von der Anwendung des Betrachters: „Die Sinnkonstruktion liegt demnach nicht vollständig in der Verfügungsgewalt des Bildproduzenten.“¹²⁰⁵

Das soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass jeder Rezeptionsprozess, der durch Text und Bild in Gang gesetzt wird, und das Produkt des Prozesses, nämlich die konstruierte Bedeutung, auch immer korrekt sind. Der vorliegende Befund bezeugt, dass die Interpretation von Texten und von Bildern auf medialen Mitteln basiert: Dass die falsche Einbindung der Miniatur erkannt worden ist, bezeugt, dass das Bild eine kommunikative Intention besitzt, die zwar unterlaufen werden kann, aber die dadurch nicht an Gültigkeit verliert.¹²⁰⁶ Die Bildmittel

¹²⁰² Die Nahaufnahme bildet eine weitere stilistische Differenz, die augenfällig wird und dem Stil der *Arabel*-Miniaturen widerspricht.

¹²⁰³ Sandig: 2000, S. 18.

¹²⁰⁴ „Gibt es keine sprachliche Verankerung des Sinns, so bleibt es den Rezipierenden überlassen einen Kontext zu konstruieren. [...] Immer jedoch geht es darum, das isolierte Bild mit anderen Wissensbestandteilen zu kontextualisieren bzw. in Beziehung zu setzen und es so mit Sinn anzureichern.“ Burkard: 2006, S. 152.

¹²⁰⁵ Ebenda, S. 393.

¹²⁰⁶ Auch die rezeptionstheoretische Herangehensweise Krefts basiert (2014, S. 23) auf der Erkenntnis, dass es nicht „das richtige Verstehen eines Textes“ gibt. Anders als hier spricht sie jedoch auch davon, dass der Text an sich keine Bedeutung hat und dass damit „dem sich in der Rezeption entfaltenden Sinnpotential eines Textes [...] der gleiche Stellenwert zuerkannt“ wird „wie dem vom Autor ursprünglich intendierten Sinn“ (ebenda). Damit

interagieren mit dem Betrachter. Die Sinnerzeugung von Illustrationen liegt damit nicht allein beim Rezipienten, was letztendlich nicht in eine Bedeutungsoffenheit, sondern in eine vollkommene Bedeutungslosigkeit visueller Darstellungen münden würde. Dies würde dem Bild ein natürliches, nicht artifizielles Wesen zusprechen und ihm den künstlerischen Status des Hergestelltwerdens aberkennen. Die Grundpfeiler einer Interpretation finden sich also in der visuellen Darstellung selbst und nicht außerhalb von ihr. Die Deutung kann nur dann als richtig gelten, wenn keine bild- oder textinternen Indizien und schriftliche Kontexte dagegensprechen. Dennoch wird die Bedeutung erst in einem Interaktionsprozess zwischen Text, Bild und Rezipienten generiert. Der Wissens- und Erfahrungshorizont des Rezipierenden fließt in die Sinnerzeugung ein.¹²⁰⁷ Dies ist jedoch nur möglich, weil sowohl Texte als auch Bilder prinzipiell unabgeschlossen sind.¹²⁰⁸ Sie bilden keine lückenlose Informationstextur. Der Sinn kann und muss dadurch erst erschlossen werden. Bedeutungen stellen keine feste Größe dar, die einfach wiedergegeben werden. Text und Bilder können den Interpretationsprozess lenken, doch erst im Betrachter und Leser konstruiert sich der Sinn. Und so hängt die Bedeutung nicht allein vom Bildproduzenten ab, sondern auch vom kulturellen Verständnis des Rezipierenden. Dass die Sichtweise des Lesers und Betrachters Auswirkungen auf die Sinngenerierung des Textes und des Bildes hat, erklärt die viel zitierte ‚Offenheit‘ von Texten, aber auch die von Bildern.¹²⁰⁹ Die Unabgeschlossenheit des Bildes und die des Textes bilden nicht allein die Basis für eine Interaktion zwischen Bild und Rezipient und Text und Rezipient, sondern ebenfalls zwischen Text und Bild. Und so generiert er aus der Betrachtung des Mediums ‚Text‘ und aus der Betrachtung des Mediums ‚Bild‘ ein weiteres Medium, nämlich das Text-Bild-Medium. Erst im Rezipierenden wird aus Text und Bild eine gemeinsame Geschichte. Und so entsteht über ein dialogisches Verständnis zwischen Text und Bild hinaus eine trialogische Interaktion, in welcher er die Hauptrolle spielt, indem er im praktischen Gebrauch derselben ihre Bedeutung generiert.

widerspricht sie jedoch ihrer postulierten Argumentation, nämlich, dass Texte keine richtige Bedeutung besitzen. Sie setzt also doch voraus, dass im Text bereits eine Intention zu finden ist, die auf den Autor zurückgeht.

¹²⁰⁷ Vgl. auch Burkard: 2006, S. 96–133.

¹²⁰⁸ Die Aussage, dass Texte prinzipiell unabgeschlossen sind, geht nicht so weit, dass an dieser Stelle behauptet wird, dass „jeder Interpretationsakt gerechtfertigt ist“ (Eco: 1992, S. 22), sondern dass der Leser nicht nur eine Vermutung über den Text aufstellen kann, sondern eine Vielzahl (ebenda, S. 49).

¹²⁰⁹ Zum Begriff des geschlossenen oder offenen Kunstwerkes siehe Eco: 2012; vgl. hierzu auch Burkhard: 2006, S. 19; S. 26 f.

4.4.4 fol. 67r Arabels Taufe (oben)

Im Zentrum des Bildes steht ein Taufbecken. In diesem befindet sich Arabel, die unbekleidet ist. Sie trägt eine Krone auf ihrem Haupt. Ihre Arme und Beine überdecken ihre Geschlechtsmerkmale. Sie ist sehr viel kleiner dargestellt als die weiteren Figuren der Miniatur. Links neben Arabel, vor dem Taufbecken, steht eine ebenfalls gekrönte weibliche Figur, die mit ihrer linken Hand den Unterschenkel Arabels berührt, während sie die rechte hohle Hand hochhält. Hinter ihr befinden sich weitere vier Frauen, die in Krüselinen und langen pelzbesetzten Mänteln, die sie vor der Brust zusammenhalten, der Taufe beiwohnen. Rechts neben der gekrönten Figur befindet sich eine weitere weibliche Figur. Alle Damen beobachten das Geschehen. Lediglich eine weibliche Figur wendet ihren Blick ab. Auf der linken Seite des Taufbeckens steht der Papst, der mit seiner linken Hand den Rücken Arabels berührt. Den Mittel- und Zeigefinger der rechten Hand hält er hoch. Er blickt aus dem Bild heraus den Betrachter an. Rechts neben ihm, hinter dem Taufbecken, steht eine männliche Figur, die eine Krone trägt. Sie wendet ihren Blick vom Taufbecken ab. Mit dem Rücken zum Papst steht Heimrich, der durch seinen Fürstenhut gekennzeichnet ist. Er hält die Hand einer männlichen Figur, die in Richtung Taufbecken sieht. Die Figur trägt einen roten pelzbesetzten Kurzmantel. Ihre rechte Schuhspitze befindet sich nicht auf der dargestellten Bodenfläche. Sie geht über den Bildrahmen hinaus. Hinter ihr steht eine weitere männliche Figur, die mit der rechten Hand um ihre Hüfte greift und mit der Schuhspitze ebenfalls den Bilderrahmen übertritt. Auch sie wendet den Kopf vom Taufbecken ab. Links neben Heimrich befindet sich eine weitere männliche Figur, die ihr Gesicht von der Zeremonie abwendet. Über der Szenerie ist eine Überdachung dargestellt. Der ansonsten tiefblaue Hintergrund ist hell gehalten.

Die Taufszene beginnt im Text mit V. 277,3 und dem Eintritt des Papstes, der Arabel in das Münster führt. Es folgen ihnen Kybert, Behtram, Willehalm, Heimrich und Irmenschart sowie weitere Täuflinge und Gäste.¹²¹⁰ Nach der Lobpreisung Gottes und dem Taufsegen durch den Papst wird Arabel von Irmenschart und der Kaiserin auf die Taufe vorbereitet.¹²¹¹ Nachdem die Taufpatin benannt und der neue, christliche Name Arabels, den sie von ihrer Taufpatin übernimmt, bekannt gegeben wurde, beginnt der Taufsegen.¹²¹² Der Papst entkleidet Arabel, die sich im Taufbecken befindet, sodass sie vollkommen entblößt ist, und übergießt sie mit dem

¹²¹⁰ Vgl. V. 277,7 ff.; V. 278,8 ff.

¹²¹¹ Vgl. V. 279,16–279,23.

¹²¹² Vgl. V. 270,31–282,27.

gesegneten Wasser.¹²¹³ Der Taufakt nimmt mit der Vertreibung des Teufels ein Ende.¹²¹⁴ Der Papst reicht Arabel das weiße Taufhemdchen an. Der Fürst Kybert hebt sie aus dem Taufbecken und trägt sie zu Willehalm, der ihr das Taufkleidchen auszieht.¹²¹⁵ Gyburg ist erneut vollkommen nackt, doch allein die weiblichen Teilnehmer des Taufakts bekommen sie zu sehen.¹²¹⁶ Anschließend erhält sie ein kostbares Hemd.¹²¹⁷ Es folgt eine *descriptio* Gyburgs, die im Taufkleid engelsgleich aussieht.¹²¹⁸ Danach werden alle weiteren Heiden getauft.¹²¹⁹ Die Gäste und Täuflinge begeben sich im Anschluss zu einem gemeinsamen Taufmahl.¹²²⁰

Die Miniatur, in welcher Arabel sich bereits nackt im Taufbecken befindet, stellt den Taufakt und den Taufsegen, den sie durch den Papst erhält, dar. Den Eintritt der Gäste, das Ablegen ihres Gewands und die weiteren Täuflinge, die sich im Text unter den Gästen befinden, werden zwar nicht visualisiert, doch in der Darstellung des Taufsegens gehen Text und Bild konform. Dies ist auch bei der Hervorhebung Arabels der Fall. Sie bildet jeweils den Mittelpunkt des Geschehens. Und so steht das Taufbecken samt dem Täufling im Zentrum des Bildes. Die Bildhandlung, in welcher Arabel bereits nackt im Taufbecken zu erkennen ist und den Taufsegen des Papstes erhält, ist damit den Versen 282,29–283,15 am nächsten, in welchen sie entblößt, der Taufakt vollzogen und sie aus dem Taufbecken gehoben wird.

Anders als im Text wird sie jedoch nicht vom Papst mit dem heiligen Wasser übergossen, sondern von ihrer Taufpatin Gyburg. Die erhobene hohle Hand der Königin von Arl lässt vermuten, dass sie das Taufwasser in ihrer Hand zu halten versucht, während sie mit ihrer linken Hand Arabels Körper damit beträufelt. Doch nicht allein die Gesten der Figur verweisen darauf, dass sie die Taufpatin ist: Sie trägt im Gegensatz zu den anderen weiblichen Teilnehmern der Zeremonie als einzige eine Krone, die sie als Königin kennzeichnet.¹²²¹ Das visuelle Mittel ‚Krone‘ kann vom Betrachter, der den Text gelesen hat, mit der Bildfigur der von Arl in Verbindung gebracht werden, wie es die Dichtung nahelegt. Die anderen Figuren, die sich kaum

¹²¹³ Vgl. V. 282,29 ff.

¹²¹⁴ Vgl. V. 283,2 ff.

¹²¹⁵ Vgl. V. 283,18–283,23.

¹²¹⁶ Vgl. V. 283,24 ff.

¹²¹⁷ Vgl. V. 283,27 ff.

¹²¹⁸ Vgl. V. 284,22 ff.

¹²¹⁹ Vgl. V. 285,21–286,27.

¹²²⁰ Vgl. V. 287,2 ff.

¹²²¹ Auch eine männliche Figur im Bild trägt eine Krone. Es wird nicht ganz deutlich, um wen es sich handelt. Es könnte sich um Kaiser Loys handeln, der dem Ereignis ebenfalls beiwohnt. Verwunderlich wäre dann allerdings, dass die Kaiserin, die ebenfalls zu Gast ist, nicht durch eine Krone gekennzeichnet ist. Vielleicht stellt die Krone eher einen Zusammenhang zwischen der Königin von Arl und der gekrönten männlichen Figur her. Mit Sicherheit lässt sich sagen, dass auch an dieser Stelle das Bild König Loys und seine Ehefrau außen vorlässt. Wenn sie zu den Gästen der Bildhandlungen gehören, dann treten sie auf jeden Fall nicht augenfällig in Erscheinung. Sie verschwinden unter ihnen und sollen damit auch keine besondere Aufmerksamkeit erregen.

voneinander unterscheiden und daher nicht identifizierbar sind, rücken unter diesem Umstand weiter in den Hintergrund und bilden lediglich eine Staffage. Sie sind allein Gäste, die als einzelne Figuren keine besondere Rolle erhalten. Sie erfüllen vielmehr den Zweck, das große Interesse an Willehalm und Arabel, das im Text beschrieben wird, zu visualisieren und die Szenerie mit Leben zu füllen. Des Weiteren bilden die weiblichen Figuren einen räumlichen Gegenpol zu den ihnen gegenüberstehenden männlichen Figuren: Während sich auf der rechten Bildseite sechs weibliche Figuren befinden, stehen auf der linken Miniaturensseite ebenfalls sechs männliche Figuren. Die zwei Geschlechterpendants, die vom Taufbecken, in welchem die nackte Arabel ihre Taufe erhält, voneinander getrennt werden, bilden ein Gleichgewicht. Die Figuren halten sich die Waage. Die vom Taufbecken mitsamt dem Täufling bestimmte räumliche Struktur des Bildes, die eine Positionierung der Figuren vornimmt und einen Ausgleich schafft, der ein Übergewicht einer Partei verhindert, symbolisiert die ordnende Kraft des Taufakts und des christlichen Glaubens, die jeder Figur den für sie vorgesehenen Platz zuweist, wie in der Schachpartie in Todjerne von Willehalm beschrieben. Das Christentum bildet durch die Kraft des christlichen Glaubens eine von Gott bestimmte Gemeinschaft. Die räumliche Verortung Gyburgs im Zentrum des Bildes symbolisiert damit zugleich ihre neue Platzierung in der Mitte der christlichen Gesellschaft. Sie wird zu einem Teil dieser Gemeinschaft, in welcher sie als Christin wiedergeboren wird. Dabei spielt der in Text und Bild exponierte nackte Körper eine wesentliche Rolle. Wie Urban feststellt, treffen in der Taufszene des Textes Religion, Minne und Erotik zusammen.¹²²² Die Schönheit Gyburgs, die von den weiblichen Gästen des Taufakts und vom Rezipienten, die der Erzähler direkt nach der Taufe anspricht und auffordert zu sehen, was *Willehalm hab von den heiden braht*, bestaunt werden kann, ist jedoch nicht allein erotisch konnotiert.¹²²³ Der Erzähler spielt zwar erneut mit den sexuellen Reizen der Protagonistin, um das Interesse des Publikums zu wecken – und geht sogar so weit, sich kurz ihrem *goeldel* (V. 285,17) zu widmen –, doch der religiöse Aspekt der Nacktheit bildet gegenüber dem unterhaltenden Wert des Erotischen eine gewichtigere Rolle: Die Nacktheit im Rahmen des Taufakts symbolisiert einerseits die neuerhaltene Reinheit des Täuflings und damit den Beginn eines neuen Lebens als Christin. Zugleich wird die Befreiung von der Schuld suggeriert, die im *Willehalm* thematisiert wird und bei Ulrich nur tangiert

¹²²² Vgl. Urban: 2007 a, S. 266 f.; vgl. hierzu auch Höcke: 1996, S. 248.

¹²²³ Zur erotischen Komponente und zur Einbeziehung der Rezipientenschaft innerhalb der Taufszene siehe Urban: 2007 a, S. 266 f.; zur Ausgestaltung der Erotik während der Taufszene siehe auch Höcke: 1996, S. 248.

wird.¹²²⁴ Andererseits birgt der nackte, reine Körper die sexuelle Keuschheit, die sie durch den Taufakt erhält und die ihre vergangene Ehe nichtig macht.

Im Bild ist die Ausgestaltung des Körpers Gyburgs, obwohl ein Brustansatz zu erahnen ist, kindlich. In der Darstellung des kindlichen Körpers manifestieren sich die Reinwaschung von den ehemaligen Sünden und die Wiedergeburt als Christin. In diesem neuen Körper ist kein Platz mehr für die alten verdorbenen Leidenschaften. Im infantilen Körper Gyburgs finden sich der Taufsegen und die Abkehr vom alten Leben wieder, die der Papst im Text initiiert.¹²²⁵ Und so steht das kirchliche Oberhaupt vor dem Taufbecken und hat den rechten Zeige- und Mittelfinger erhoben, was als Zeichen des Segnens interpretiert werden kann.

Erstaunlich ist, dass die erotische Komponente der Taufszenerie, die im Text erscheint, erstmals Eingang in das visuelle Medium findet: Während alle männlichen Figuren vom Taufbecken wegsehen, kann sich Willehalm der Szene nicht entziehen.¹²²⁶ Er schaut in Richtung Taufbecken, wird aber von Heimrich, der seine Handgelenke umfasst, liebevoll zur Mäßigung ermahnt. Willehalm, der mit seinen Füßen auf den Bildrahmen tritt, scheint zu taumeln und aus dem Bild in den Abgrund zu fallen. Die Figur hinter ihm, die seine Hüfte umfasst, scheint ihn davor bewahren zu wollen. Zum ersten Mal werden die sexuelle Leidenschaft Willehalms und die Anziehungskraft Gyburgs im Bild thematisiert.¹²²⁷ Und so werden erstmals innerhalb der Miniaturen die religiöse Sphäre und die Minnethematik zusammengeführt. Zugleich werden damit die folgende Hochzeit und Hochzeitsnacht angedeutet, die die sexuelle Komponente der Liebe Willehalms und Gyburgs beinhaltet.

Die Nacktheit während des Taufakts mündet im Text in die Ankleidung Gyburgs nach der Taufe und damit direkt in eine *descriptio*, die mehr über die Bedeutung der Nacktheit und des Taufakts verrät. Denn jetzt, wo ihre psychische und physische Unversehrtheit gesichert sind, folgt die vermisste Schönheitsbeschreibung, die während der Witwen-Episode nur rudimentär stattgefunden hatte:

*div fuezel hol, wiz als ein sne,
hervf gein der groeze gedrollen:*

¹²²⁴ Vgl. Urban: 2007 a, S. 267.

¹²²⁵ *Ob du dem taufe nu leistest triwe, / so wirt din sel, din geist so niwe / von dem, des meschnlich anevanc / nie gewan suenden kran.c* (V. 282,1–282,4)

¹²²⁶ Dass es sich um Willehalm handeln muss, wird durch den kurzen pelzbesetzten Mantel deutlich, den er ebenfalls während der Vermählung in der unteren Miniatur trägt, und dort natürlich deutlich als ‚Willehalm‘ zu identifizieren ist, weil allein er der Bräutigam sein kann.

¹²²⁷ Auch an dieser Stelle reagiert das Bild auf den Text. In der Dichtung heißt es, dass Willehalm Gyburgs Taufhemd abnimmt. Das setzt voraus, dass er sie ebenfalls nackt sieht.

*ich mein an der stat mit vollen,
 der sueze mit fuoge was widerwollen.
 Ob dem gelenck slos manic reif.
 swa der guertel ir entsleif,
 div hueffel in mit senfte hielten. (V. 284,28–285,3)*
 [...]

*do nu div kuenginne
 angeleite daz hemdelin,
 nu gap lihte zobel varwe schin
 daz goeldel durch die siden. (V. 285,14–285,17)*

Nach dieser Beschreibung, die bei den Füßen Gyburgs beginnt und an ihren Hüften endet, folgt nach der Taufe der weiteren heidnischen Flüchtlinge während des Taufmahls eine Beschreibung ihres Gesichts:

*als wiz ir div kele erschien.
 nu was nach wunsche so div rein,
 swer hie lenge und groeze maz,
 vnd was der gar an vræuden laz,
 der muost den wunsch so kyesen.
 ein hertze muost vngemuete verliesen,
 swer sin solte nehmen war:
 div augen luter valkenvar;
 der munt gewelbet vnd rot,
 den wangen er sich mit helfe bot
 zu rehter wite vnd niht hinfuer;
 darobe div nase in wunsches kuer;
 kleine orn sinewel;
 luter lylienvarwes vel
 was anthuetz und daz kinne. (V. 288,3–288,17)*

Nach der Taufe und während des Taufmahls, zu einem Zeitpunkt, in welchem sie Teil der christlichen Gesellschaft geworden ist und neben dem Kaiser am Tisch Platz nimmt, erfolgt also ebenfalls eine detaillierte Beschreibung ihres Körpers, der nun räumlich situiert ist. Erst

jetzt können der Rezipient und die Figuren des Textes ihre wahre Schönheit bewundern und erkennen, was Willehalm aus dem Orient mitgebracht hat: *hie stuont ein engel, niht ein wip* (V. 284,22). Die vormals heimatlose Arabel hat eine neue Heimat gefunden und ihren gottgewollten Platz eingenommen. Während innerhalb der Witwen-Episode deutlich wird, dass das Leben der Königinnen ins Wanken gerät und sie keinen geeigneten Platz mehr innerhalb der heidnischen Gesellschaft besitzen, was der heidnische Glaube nicht zu verhindern vermag, beweist die vorliegende Schönheitsbeschreibung Gyburgs, dass sie einen Hort im christlichen Glauben gefunden hat: Sie ist im Christentum verankert und steht nun auf festem Boden. Und so verwundert es nicht, dass Ulrich mit der klassischen literarischen Schönheitsbeschreibung von Kopf bis Fuß bricht und bei den Füßen beginnt, bilden doch diese die Verbindung zur Erde und damit den Teil, welcher die Mobilität des Körpers und die Standhaftigkeit garantiert sowie den Standpunkt der Figur angibt. Die Ausrichtung des Körpers und damit die räumliche Positionierung der Figur konzentriert sich jedoch nicht allein auf die Füße und damit auf die Bodenfläche der irdischen Welt, sondern ebenfalls auf die *lengen* und *groezen* (V. 288,5), die die göttliche Allmacht Gottes, wie sie im Prolog zum Tragen kommt, bergen.¹²²⁸ Der Körper Gyburgs wird zum Zeichen Gottes. In ihrer Physis spiegelt sich nach der Bekehrung seine Allmacht wider.

Doch die Schönheit der Frau bringt den Erzähler ebenfalls dazu, das dadurch bedingte Leid der *suezzes hoehe* derselben zu beklagen, weswegen er ihnen oft Hass entgegenbrachte.¹²²⁹ Das Leid beschränkt sich dabei nicht allein auf Gyburg, deren Schönheit und Bekehrung zukünftige Kriege zwischen Heiden und Christen bedingen, sondern generell auf die Reize des weiblichen Geschlechts. Letztendlich folgt jedoch ein Frauenlob, das Gyburg und das weibliche Geschlecht über die Engel stellt und von der Schuld freispricht: *sol mir das niht sælde meren, / ob ich die minne, die got minnet?* (V. 289,6 f.). Doch diese Aussage bezieht sich nicht nur auf Gyburg und das weibliche Geschlecht im Allgemeinen, das der Erzähler zu lieben wagt, sondern ist doppeldeutig und impliziert ebenfalls die Liebe Gottes zur Heiligen Maria, deren Körper durch Tugend geprägt ist und die Gott aufgrund der Tugendhaftigkeit ihres Leibes auserwählte, wie es der Frauenlob inmitten der Abfahrt aus Todjerne thematisiert.¹²³⁰ Der Leib und die Schönheit der Frau – und in diesem Zusammenhang vor allem Gyburgs Leib und Schönheit – werden religiös überhöht, indem erneut ein Zusammenhang zwischen der Mutter Gottes und dem

¹²²⁸ *des hoehe swebt allen hymeln obe, / des groezen ist den hymeln ze groz, des lengen hat nindert wider stoz.* (V. 2,20 ff.). Vgl. zum transzendentalen Gedanken des Erzählers hinsichtlich der *hoehe* auch Höcke: 1996, S. 249.

¹²²⁹ Vgl. V. 288,24 ff.

¹²³⁰ Höcke (ebenda, S. 249) bezieht die Aussage allein auf Gyburg. Urban (: 2007 a, S. 267) geht erst gar nicht auf die Bezugspersonen ein.

weiblichen Geschlecht geschaffen wird. Doch hier wird nicht allein ein enger Konnex zwischen der Frau und der Heiligen Mutter Maria hergestellt. Die Aussage impliziert indirekt eine Verbindung zwischen der Liebe Gottes zur Heiligen Mutter und der irdischen Liebe des Mannes zur Frau: So wie Gott Maria und die Frauen, die er erschaffen hat, liebt, so kann die Liebe des Erzählers zu den Frauen ebenfalls nur für ihn sprechen. Durch den direkten Vergleich mit der göttlichen Liebe wird die irdische Minne ebenfalls religiös überhöht. Und so überlagern sich irdische und göttliche Minne, denn das Vorbild für die Liebe zur Frau ist und bleibt Gott. Das immer wiederkehrende Motiv des Frauenlobs bringt den Zusammenhang zwischen Minne und Gott und damit letztlich zwischen der religiösen Sphäre und der vermeintlich weltlichen Ebene der Minne zum Vorschein. Ulrichs Verknüpfung zwischen religiöser und irdischer Liebe provoziert jedoch keinen Bruch zwischen der *Arabel* und dem Erzählmuster der Vorlage.¹²³¹ Ulrich versucht vielmehr die Verknüpfung zwischen Minne und Religion, die im *Willehalm* Wolframs unspezifisch bleibt, auszugestalten. Er führt die Menschwerdung Christi und die damit zusammenhängende Liebe Gottes zur Reinheit und Tugendhaftigkeit des Leibes Marias mit der weltlichen, physischen Liebe zwischen Mann und Frau zusammen und formt eine religiös besetzte Geschlechterliebe, die erst durch den christlichen Glauben legitimiert wird. Damit schafft er auch zugleich den entscheidenden Unterschied zwischen den christlichen und den heidnischen Beziehungen: Letzteren fehlt die christliche Basis und damit die Nähe zu Gott. Sie bleiben allein der Sexualität verhaftet, ohne die göttliche Reinheit und Tugendhaftigkeit des Leibes wahren zu können.

Aus dieser Perspektive heraus offenbart sich die Bedeutung der Einbindung der Miniatur gegenüber der fol. 66v. Während eine Zuordnung der Bildseite zum Taufgang im Text möglich gewesen wäre und angesichts der Bildhandlung, die den Taufgang abbildet, erstrebenswert erscheint, findet sich die Miniatur gegenüber der fol. 64v und damit gegenüber den Versen 287,8–289,29, die die *descriptio* und das Frauenlob enthalten. Die Zuordnung unterstreicht die eigentliche Bedeutung der Schönheitsbeschreibung und des Frauenlobs, die über den unterhaltenden Wert des Erotischen hinaus einen Sinn generieren, der konstitutiv für das Verständnis des Textes ist: Die besondere Nähe zwischen irdischer Minne und christlichem Glauben, die sich im erotischen Blick Willehalms auf Gyburgs nacktem Körper offenbart, und die Tugendhaftigkeit und Reinheit der Frau, die in der Miniatur während des Taufakts und in der Dichtung nach ihm im nackten und schönen Körper Gyburgs zu finden sind. Bild und Text verknüpfen damit das Resultat des Sakraments. Die reinigende Wirkung der Weihe, die sich in

¹²³¹ Anders dagegen Urban: 2007 a, S. 269.

der Wiedergeburt Arabels in Gyburg manifestiert, und die Zugehörigkeit Gyburgs zur christlichen Gesellschaft, indem sie die vorgesehene Position annimmt, werden durch die räumliche Nähe zwischen der Miniatur und den Versen hervorgehoben. Und so findet sich im Taufakt des Bildes und der Hervorhebung des religiösen Moments desselben zugleich der im Text nur marginal tangierte Freispruch von der Schuldproblematik dieser fatalen Liebesbeziehung, die zwar zu zukünftigen Auseinandersetzungen führt, welche aber eben nicht allein auf irdische Leidenschaft zurückzuführen ist.

4.4.5 fol. 67r Die Vermählung Willehalms und Gyburgs (unten)

Im Zentrum der Miniatur steht der Papst. Rechts neben ihm befindet sich Willehalm, der einen pelzbesetzten, etwa knielangen Mantel trägt. Links neben dem Papst steht die gekrönte Gyburg. Das Kirchenoberhaupt hält die rechte Hand Willehalms und die rechte Hand Gyburgs in seinen Händen vor seinem Schoß, als würde er sie zusammenführen. Hinter ihm ist Heimrich dargestellt. Drei weitere männliche Figuren stehen hinter Willehalm. Eine der Figuren trägt eine Krone, eine weitere einen weißen kegelförmigen Hut. Hinter Gyburg stehen drei weibliche Figuren. Eine davon ist ebenfalls gekrönt. Über der Szenerie ist eine Überdachung dargestellt. Die Figuren stehen zwischen zwei Säulen und auf einer Bodenfläche. Die Bodenfläche spannt sich zwischen den beiden Trägern der Überdachung. Der Hintergrund der Miniatur ist hellblau und teilweise weiß.

Das Bild stellt ganz offensichtlich die Vermählung Willehalms und Gyburgs durch den Papst dar, deshalb ist eine Kennzeichnung der Figuren nicht unbedingt notwendig. Im Text beginnt die Taufe mit dem Eintritt in das Münster und damit mit Vers 192,26. Nachdem die Gäste die Kirche betreten haben, beginnt die Trauung mit einer Anrede des Papstes, in welcher er Gyburg Gott und Willehalm anvertraut:

*,dem hymel vnd erde sich neiget,
vnd der an dir erzeiget
wol hat siner guete schin,
dem muezest du enpholchen sin,
vil sueziv tochter vnd vrawe! (V. 293,9–293,13)
[...]
ich bevilhe dich sældenrichen*

*dem Markis, minem neuen, hie
mit der triuwe, als daz ergie,
da sante Johanne enpholichen wart
diu suezze, der magetuom bespart
waz, da si den gebar,
dez wort bezluizzet die werlt gar,
vnd doch ist maget vnd immer.
ouch solt dv dich geschamen nimmer:
dv hast den tuiristen man,
der schiltes ampt ie gewan.
got hat vil wol zuo dir getan.’ (V. 293,20–293,31)*

Im Bild ist deutlich zu erkennen, wie der Papst die Handgelenke Willehalms und Gyburgs ergreift. Dies evoziert zugleich, dass er gerade dabei ist, die freien Handflächen zusammenzuführen. Die Miniatur visualisiert damit genau den Moment, in welchem sie zu Mann und Frau werden, und beginnt damit mit V. 293,8 und der Ansprache des Pontifex. Und so schaut er im Bild auf Willehalm, dem er Gyburg überreicht. Gleichzeitig beinhaltet die Aktion des Ergreifens der Hände den zeitlich in der Zukunft liegenden Akt des Händehaltens der Protagonisten. Das Bild besitzt eine temporale Ausrichtung, die der Rezipient anhand der Darstellung einer noch nicht ganz vollendeten Aktion in seinem Geiste vervollständigt. Text und Bild gehen an dieser Stelle konform.

Nachdem im Text der Papst den Ehesegen ausgesprochen hat, hält Gyburg einen Monolog, in dem sie auf die Ansprache des Kirchenoberhauptes, sie möge sich niemals für die Heirat unterhalb ihres Status schämen, reagiert:

*,[...] ist er niht kvinig, doch ist er wert.
sin wirde gelichet sich kvinige namen.
dez namen wil ich mich niht schamen,
ob man margrevin heizzet mich.
wirde vnd ere, die han ich
vf sin gnade empfolhen ime.
daz minste ich fuir daz meiste nime:
ob mich sin werdekeit wol gruezzet,
den christentuom mir daz suezzet*

vnd gantze liebe, die ich im trage.‘ (V. 294,2–294,11)

Im Bild wird die Ansprache Gyburgs angedeutet, indem sie Willehalm anschaut und ihre Hand erhebt. Die Illustration reagiert damit auf den im Text angesprochenen Statusverlust Gyburgs, war sie doch im Orient eine Königin und jetzt allein eine Markgräfin. Die Ehre, die ihr angesichts von Willehalms *werdekeit* zukommt, zeichnet die Miniatur nicht allein über die Gestik Gyburgs, die ihren Monolog im Text andeutet, sondern ebenfalls dadurch, dass sie erstmals nach der Flucht aus dem Orient mit einer Krone dargestellt wird, und das, obwohl die Heirat offensichtlich mit dem Verlust ihres königlichen Status einhergeht. In der Krone manifestiert sich die *saelde* Gyburgs, an der sie nun angesichts des christlichen Glaubens teilhat. Ihre neuerhaltene Würde basiert damit nicht allein auf dem Status Willehalms als Kämpfer und Ritter, sondern besteht, wie sie selbst äußert, im Christentum. Und so verwundert es nicht, dass sie während des Taufakts erstmals wieder gekrönt dargestellt ist, empfängt sie doch zu diesem Zeitpunkt den Taufsegen und den christlichen Glauben und damit die eigentliche Ehre, die ihr durch Gott zuteilwird. Im Bild wird die Würde Gyburgs, die sie durch den Übertritt erhält, wesentlich deutlicher als im Text.

Während jedoch in der oberen Miniatur Gyburg im Mittelpunkt des Geschehens steht, rückt in der vorliegenden Illustration die Figur des Papsts, der an Größe alle weiteren Figuren im Bild übertrifft und daher besonders ins Blickfeld des Betrachters fällt, in den Vordergrund. Die eigentlichen Protagonisten stellen zwar als Braut und Bräutigam einen wesentlichen Part der Bildhandlung dar. Dennoch rücken sie angesichts des Pontifex, der als Oberhaupt der Institution Kirche die Trauung vornimmt, eher in den Hintergrund. Der Aspekt des Glaubens, der das zukünftige Ehepaar begleitet, wird in Form der übergroßen Figur des Papstes, der als Vertreter Gottes in der Welt fungiert, besonders hervorgehoben. Die religiöse Sphäre wird im Gegensatz zum Text damit noch viel deutlicher gekennzeichnet.¹²³²

Auch die weiteren Figuren, die der Trauung beiwohnen, rücken angesichts der dominanten Figur des Kirchenoberhauptes stark in den Hintergrund, zumal einige der Figuren, wie bereits in der oberen Miniatur, nicht eindeutig zu identifizieren sind. Der Betrachter kann allein die Taufpatin und Königin von Arl aufgrund ihrer Krone und Heimrich wegen des Mantels und des Fürstenhuts ausmachen. Unter den Gästen befindet sich, wie bereits während des Taufakts, die

¹²³² Der Aufruf zur Trauung im Text beginnt dagegen mit einem Hinweis auf die Leidenschaft Willehalms, die er nicht länger auszuhalten vermag: *der Markis trurte, daz er ir minne / durch den touf solte langer biten; / dez wolde er zuo dem babest biten;* (V. 291,18 ff.) Dennoch spielt der Papst auch im Text eine besondere Rolle. Siehe hierzu Urban: 2007 a, S. 209.

gekrönte männliche Figur mit dem langen pelzbesetzten Mantel, die möglicherweise Kaiser Loys darstellt, obwohl seine Ehefrau nicht anwesend zu sein scheint. Zumindest fehlt ihr ein besonderes Attribut, was sie als solche kennzeichnen würde. Es könnte sich aber ebenfalls um den Ehemann der Königin von Arl handeln. In der Unspezifität der Figur findet sich jedoch ein indirekter Hinweis, der vermuten lässt, dass eine Hervorhebung König Loys nicht anvisiert wird. Vielmehr offenbart sich die Irrelevanz des Kaisers und der Kaiserin im Bild.

Einen Unterschied zum Text bildet die Anzahl der Gäste, die auch gegenüber der bildlichen Darstellung des Taufakts in der oberen Miniatur minimiert werden. Die Miniatur beschränkt sich auf drei weibliche Figuren, die sich wie Gyburg rechts vom Papst aufhalten, und vier männliche Figuren, die ebenso wie Willehalm links vom Papst zu finden sind. Männer und Frauen sind also auch während der Trauung im Münster strikt voneinander getrennt. Die Separierung entspricht der mittelalterlichen kirchlichen Regel, wonach die Trennung von Mann und Frau innerhalb der Kirche zu erfolgen hat. Darüber hinaus wird anhand der Positionierung der Figuren erneut die ordnende Kraft des Glaubens deutlich, die vor allem im Gegensatz zu den Darstellungen im Orient steht, in welchen keine bestimmte Organisation erkennbar ist. Und so herrscht im Okzident, wie bereits während des Taufakts, auch während der Trauung ein Gleichgewicht, das in der Lagerung der Figuren ersichtlich wird.

Eine weitere Differenz bildet der Verzicht auf die weiteren heidnischen Gäste, die an der Trauung teilnehmen, denn im Text folgt auf die Eheschließung Willehalms und Gyburgs die Vermählung der weiteren bekehrten Heiden, die Arabel in einer Rede nach ihrer Trauung artikuliert.¹²³³ Die Eheschließungen der ehemaligen Heiden wird logischerweise im Bild jedoch nicht dargestellt, werden doch auch die Figuren gar nicht erst abgebildet. Die Zuordnung der Miniatur zum Text endet folglich mit V. 294,11 und damit mit der ersten Ansprache Gyburgs nach ihrer Hochzeit.

¹²³³ Im Text verweist Gyburg in einer langen Rede darauf, dass die vier Fürstinnen ihr geholfen und dazu geraten haben, die Flucht möglichst schnell einzuleiten, und indirekt darauf, dass Willehalm und sie ihnen zu Dank verpflichtet sind (vgl. V. 294,14–295,13). Des Weiteren löst sie damit ihr Versprechen ein, dass sie den vier Fürstinnen bei der Ankunft in Rivetinet auf dem Schiff gab. Willehalm reagiert auf Gyburgs Ansprache mit einem Monolog, der zur Folge hat, dass sich einige der alleinstehenden Gäste dazu bereit erklären, eine Heirat einzugehen. Die darauffolgende Versorgung der ehemaligen Heiden durch die Vermählung mit bedeutenden Fürsten der christlichen Gesellschaft und durch die Gaben, die sie nach der Hochzeit erhalten, verdeutlicht noch mal die Erfüllung des mittelalterlichen Dienstverhältnisses, das für die Gemeinschaft und das Zugehörigkeitsgefühl der christlichen Gesellschaft konstitutiv ist. Des Weiteren wird damit die Integration des heidnischen Gefolges garantiert. Die Heirat wird dadurch anders als in Wolframs *Willehalm* politisiert. Die Gefahr einer Flucht der Heiden hin zu ihrem alten Glauben wird durch die Hochzeit und mit der dadurch bedingten Integrierung in die christliche Gesellschaft gebannt. In der Darstellung der Vermählung der Heiden und der Rede Gyburgs wird jedoch auch deutlich, wie bedeutsam in Ulrichs Werk der ehemalige Status der Figuren ist, die im Orient *hohen namen halten* (V. 295,2).

Dies hat jedoch zur Folge, dass im Bild die Eheschließung Gyburgs und Willehalms besonders hervorgehoben wird. Ihre Hochzeit durch den Papst steht im Mittelpunkt der Bilderzählung und erhält dadurch eine besondere Wertigkeit, die mit der Trauung weiterer Figuren verloren ginge: Der Papst traut allein die beiden Protagonisten. Keine weitere Figur erhält dieses Privileg. Und so kann die Miniatur auch direkt ohne Umwege an die folgende anschließen, sodass mit der Bettsetzung Gyburgs und mit der folgenden Hochzeitsnacht die rechtliche Eheschließung bindend wird und zum Abschluss gelangt.¹²³⁴

4.4.6 fol. 70r Die Hochzeitsnacht (oben)

Im Zentrum des Bildes befindet sich ein Bett, in welchem Gyburg liegt. Ihre Hände ruhen übereinander gefaltet auf einer Bettdecke, die ihr bis zur Brust reicht. Vor dem Bett steht eine niedrige Truhe. Hinter dem Bett stehen fünf weibliche Figuren. Die Figuren tragen alle ein Krüselin, während Gyburg ohne Kopfbedeckung dargestellt ist. Eine der weiblichen Figuren beugt sich über das Bett zu Gyburg hinunter und hält ihre Hände. Sie wird dabei von zwei weiteren Frauen, die hinter ihr stehen, festgehalten. Eine der beiden Damen hält ihren Arm um die Hüfte der Figur. Eine Weitere, die am Kopfende des Bettes steht, legt die rechte Hand auf die linke Schulter derjenigen, die sich zu Gyburg herunterbeugt. Rechts hinten und links vorne neben dem Bett steht jeweils eine männliche Figur mit einer brennenden Fackel. Die Fackeln überragen die Träger. Die Figur am hinteren Bettende hebt den rechten Arm. Hinter ihr stehen zwei Musiker, die Trompete spielen. An einer der Trompeten hängt ein Sternenbanner. Ganz links im Bild sind ebenfalls zwei Figuren mit Musikinstrumenten dargestellt. Eine hat zwei kleine Trommeln um ihre Hüfte gebunden, auf die sie mit Schlagstöcken schlägt. Die andere Figur bläst in einen Dudelsack. Hinter der Szenerie, in der Tiefe des Bildes, ist ein Gebäude mit drei Spitzdächern dargestellt, das nach vorne hin geöffnet ist. Im Innenraum ist ein gewölbtes Gemäuer zu erkennen. Die Decke des Raums ist pink. An ihr hängt eine brennende Lampe. Das Gebäude nimmt ungefähr die Breite des Bettes ein.

Die Miniatur visualisiert die Vorbereitung Gyburgs auf die bevorstehende Hochzeitsnacht: Sie liegt gebettet dar, um sie herum wird Musik gespielt, und die Teilnehmerinnen der Taufe und der Hochzeit sind bei der Bettsetzung anwesend. Damit geht, anders als im Text, die Vermählung direkt in die Hochzeitsnacht über. Im Text folgt auf die Hochzeitsnacht ein

¹²³⁴ Vgl. zu den rechtlich bindenden Elementen der Eheschließung Urban: 2007 a, S. 210.

höfisches Fest. Die Hochzeitsgesellschaft wird von Musik und unzähligen Buhurten wieder auf das Feld vor Avignon geleitet.¹²³⁵ Es wird gegessen und man vertreibt sich die Zeit mit Spielen und Tanzen.¹²³⁶ Erst im Anschluss daran wird Gyburg an das Hochzeitsbett gebracht und von den Damen in die christliche Liebespraktik eingeweiht.¹²³⁷ Auch die anderen frischvermählten Frauen erhalten eine Belehrung.¹²³⁸ Letztendlich kommt es zum langersehnten sexuellen Vollzug, dem ein Zwiegespräch zwischen Frau Minne und Frau Kiusche folgt, in welchem die voreheliche leibliche Erfüllung letztendlich von beiden negiert wird.¹²³⁹ Nach der Hochzeitsnacht werden Willehalm und Arabel von der Kaiserin und den weiteren Damen besucht. Willehalm und Gyburg verzehren ein Minne-Huhn und alle frischvermählten Paare erhalten kostbare Geschenke.¹²⁴⁰ Im Zuge dessen beweisen Willehalm und Gyburg ebenfalls eine *milte hant* und kommen der herrscherlichen Tugend der Freigebigkeit nach.¹²⁴¹

Das Bild verbindet die im Text beschriebenen Feierlichkeiten mit dem zeitlich davon getrennten Ereignis der Bettlegung Gyburgs. Während in der Dichtung das Fest nach der Eheschließung stattfindet, spielen sich in der Miniatur die musikalischen Festivitäten neben der Bettlegung ab. Das Fest im Text ist dagegen Teil der Taufe und Eheschließung, die gebührend gewürdigt werden. Doch die Feierlichkeit im Bild widmet sich nicht allein den Vorbereitungen des sexuellen Vollzugs zwischen Gyburg und Willehalm und damit einer rein weltlichen Handlung. Indem die Miniaturen eine Visualisierung des im Text beschriebenen Festes übergehen, schließt die Vorbereitung Gyburgs zur Hochzeitsnacht direkt an die vorangegangenen Ereignisse an: die Taufe und die Hochzeit. Die Aktivitäten im Vorfeld der Hochzeitsnacht werden damit ebenfalls in einen näheren Konnex zu den religiösen Grundpfeilern der Beziehung Gyburgs und Willehalms gesetzt. Die folgende Liebesnacht in Kombination mit der Eheschließung und vor allem der Taufe, die dies erst möglich gemacht hat, wird dadurch religiös aufgeladen. Und so findet im Bild die Bettlegung auch nicht im Zelt vor Avignon statt, wie es der Text nahelegt. Im Bild befindet sich Gyburg in einem Gebäude. Der Bodenbelag, auf welchem die Figuren stehen und der nicht natürlichen Ursprungs ist, und das Gebäude, das hinter dem Bett Gyburgs zu erkennen ist und sich nach vorne hin öffnet, legen dies nahe. Es wäre ein Einfaches gewesen, Gyburgs Bettsetzung, wie im Text beschrieben, auf

¹²³⁵ Vgl. V. 299,30–301,27.

¹²³⁶ Vgl. V. 304,2–306,2.

¹²³⁷ Vgl. V. 306,14–307,7. Auch an dieser Stelle findet ein Integrationsprozess statt, der beweist, dass die christliche Sexualität sich von der heidnischen unterscheidet.

¹²³⁸ Vgl. V. 307,8 ff.

¹²³⁹ Vgl. V. 308,8–310,14.

¹²⁴⁰ Vgl. V. 310,18–311,15.

¹²⁴¹ Vgl. V. 311,23 ff.

das Feld vor Avignon zu verlegen. Doch weshalb verzichtet der Miniator auf eine Darstellung der Szenerie im Zelt vor Avignon? Die Differenz hinsichtlich der Lokalität, in welcher die Liebesnacht vollzogen wird, lässt darauf schließen, dass damit erneut eine Anbindung an die Eheschließung und Taufe evoziert wird. Innerhalb der Miniaturen scheint kein großer Ortswechsel stattgefunden zu haben. Und so erinnert das Deckengewölbe des Gebäudes ganz subtil an die Deckenkonstruktion der Miniatur auf fol. 67r unten, unter welcher die Eheschließung stattgefunden hat. Zwar wird das Gebäude nicht explizit als sakral gekennzeichnet, doch bleibt die Anbindung an die Taufe und Eheschließung im Bild durch das zeitliche Aneinanderreihen der Miniaturen, ohne ablenkende Ereignisse und größere Umsiedlungsprozesse der Figuren, die dazwischengreifen könnten, sehr viel größer als im Text. Die religiöse Sphäre der Handlung, deren Anfang die Taufe und deren gelungener Abschluss der eheliche Vollzug bilden, wird dadurch besonders prägnant hervorgehoben.

Das selektive Vorgehen der Miniaturen wird aber in einem Punkt besonders deutlich: Das Bild zeigt allein die Bettsetzung Gyburgs und eliminiert die darauffolgende Hochzeitsnacht. Willehalm spielt in der Miniatur gar keine aktive Rolle, er wird erst gar nicht dargestellt. Die Bildhandlung konzentriert sich auf die Figur der Gyburg, die im Zentrum abgebildet ist. Jegliche Tätigkeit, die in der Illustration stattfindet, ist auf sie ausgerichtet. Sie ist der Schwerpunkt der Handlung. Und so fängt das Bild den Moment der Vorbereitungen auf die Hochzeitsnacht ein, ohne dass irgendein temporäres Zeichen auf den folgenden sexuellen Akt, auf den die Bettsetzung ausgerichtet ist, hinweist. Erneut umgehen die Miniaturen also den erotischen Part der Beziehung zwischen Willehalm und Gyburg. Dementsprechend ist die Bildseite – inhaltlich vollkommen unpassend – den Laissen 298, 299 und 300 zugeordnet, die den Taufakt der weiteren ehemaligen Heiden, die Geschenke für die jungen Christen und den durch Musik begleiteten Abschluss der verschiedenen Hochzeiten beschreiben. Dabei wäre eine Anbindung an die Verspassage 309–311, in welcher erläutert wird, dass es vor der Hochzeitsnacht zu keinerlei erotischen Eskapaden zwischen den beiden Protagonisten gekommen ist und das Ende der Hochzeitsnacht mit Geschenken und dem Verzehr des Minne-Huhns gefeiert wird, möglich. Die visuellen Darstellungen umgehen somit nicht allein bildintern den sexuellen Vollzug, sondern ebenfalls die im Text beschriebene Ausübung des physischen Akts, die ebenfalls innerhalb der Laissen zu finden ist.

Anders als angenommen ist das Bild jedoch nicht weit vom Text entfernt. Zwar wird in der Dichtung die erotische Komponente durchaus angesprochen, indem der Erzähler von dem Hemd berichtet, das Gyburg während der Hochzeitsnacht trägt und das offenbart, *swaz si liebes*

*an daz bette brahte.*¹²⁴² Doch der eigentliche Vollzug, auf den der Erzähler so freudig hingearbeitet hat, indem er nicht müde wurde, die erotischen Signale immer wieder zu beleuchten und auszuloten, wird nicht beschrieben. Vielmehr wird durch die Unterweisung der Kaiserin und der weiteren Damen der Ablauf der Liebesnacht artikuliert.¹²⁴³ Der Rezipient muss sich letztlich mit einer fragmentarischen Umschreibung der Hochzeitsnacht begnügen. Angesichts der die Erzählung durchdringenden sexuell konnotierten Umschreibungen der Liebesbeziehung zwischen Willehalm und Gyburg konterkariert die verhüllende Beschreibung der Liebesnacht die Erwartung des Rezipienten.¹²⁴⁴

*ir beider liebe wart nu wette,
die Minne dar geborget het.
nu hoert wie ez hie erget,
als div kuenigin nu geleret ist.
ir zweier liebe hete niht vrist,
minne mit vollen wart gewert,
swes si mit liebe heten gegert.
der beider pfant wart nu los.
div minne hie suelhe liebe kos,
daz minne liebe wart hie wan. (V. 308,8–308,17)*

Auf diese vage Beschreibung des Liebesvollzugs folgt nun ein erneuter Disput zwischen Frau Minne und Frau Kiusche, in welchem beide betuern, dass es vor der offiziellen Hochzeitsnacht zu keinerlei körperlichem Kontakt zwischen Willehalm und Gyburg gekommen ist. Die Liebe zwischen den beiden Protagonisten ist nun ausdrücklich freigesprochen von dem vorehelichen Koitus. Das Rätsel ist endlich gelüftet. Die Zügelung ihrer Leidenschaften beweist, dass sie sich bewährt haben. Doch nicht allein Willehalm und Gyburg sind siegreich aus der Bewährungsprobe hervorgegangen. Die Grundwerte der christlichen Gesellschaft sind damit von ihren Mitgliedern eingehalten worden. Niemand hat den ihm zugewiesenen Platz verlassen. Das Christentum als Wertesystem, das auf die Gemeinschaft ausgerichtet ist, hat gesiegt. Letztlich ist somit die gesamte christliche Gesellschaft erfolgreich.

¹²⁴² Vgl. V. 306,19.

¹²⁴³ Vgl. V. 306, 20 ff.; vgl. auch Aderhold: 1997, S. 262.

¹²⁴⁴ Auch Urban (2007 a, S. 262) ist überrascht, dass sich der Erzähler jetzt so deutlich zurückhält.

Und so verwundert es angesichts dieses Abschlusses gar nicht, dass Ulrich auf ein Ausleben der erotischen Fantasien verzichtet. Letztlich wird nun deutlich, welche Bedeutung die Sexualität für Ulrich hat: Sie ist mehr als nur individuelle Ausübungen der Leidenschaft.¹²⁴⁵ Die im Werk so deutlich ostentativ hervorgehobene Pikanterie ist angesichts der nun herrschenden Zügelung der Beschreibung als sündhaft stigmatisiert. Der richtige Umgang mit der Sexualität findet sich dagegen in der Beschreibung der Hochzeitsnacht: Erst im Kleid des Christentums und in der gesellschaftlichen Ausrichtung erhält die Sexualität ihre Daseinsberechtigung. Und so bleibt die erotische Komponente eine Marginalerscheinung, während die gesellschaftliche Anbindung der Sexualität ausgelebt wird: „Mittels der Schilderung durch eine Würdenträgerin des Reiches [...] wird die (potenzielle) Sexualität gezügelt und in das christliche Wertesystem eingepasst.“¹²⁴⁶ Die Erzählereinschübe, in welchen die pikanten Szenen artikuliert und ausgelotet werden, sollen dem Publikum den falschen Umgang mit der Liebe vor Augen führen. Zwar dienen die erotischen Signale des Erzählers auch der Unterhaltung, sind sie doch provokant und daher auch mit Sicherheit äußerst anziehend und interessant für das Publikum. Dennoch löst sich die im Verlauf der Dichtung kontinuierlich angedeutete ungezügelter Erotik in der kontrollierten Ausführung der Hochzeitsnacht und in der Aussparung erotischer Umschreibungen auf. Die von Urban erkannte Rückkoppelung an das Publikum beweist damit jedoch nicht, dass der Erzähler eine Bestätigung anvisiert, sondern vielmehr die Notwendigkeit einer Belehrung über die falsche und richtige Art und Weise zu *minnen*.¹²⁴⁷ Und so gelingt es dem Erzähler, sowohl die richtige Minne als auch die falsche Minne zu beschreiben: die richtige christliche Minne, die gezügelt und auf die Gesellschaft ausgerichtet ist, und die falsche heidnische Minne, die sich selbst genug ist und vollkommen unkontrolliert die individuelle Erfüllung der Leidenschaft verfolgt.¹²⁴⁸

Text und Bild gehen zwar in der zeitlichen Darstellung auseinander, doch treffen sie sich auf inhaltlicher Ebene: Mit der Bettlegung und der folgenden Hochzeitsnacht „ist die Eheschließung rechtlich bindend.“¹²⁴⁹ Die Hochzeitsnacht dient nicht allein dem privaten Vergnügen der Protagonisten. Sie ist Teil eines obligatorischen Elements innerhalb einer kulturellen, gesellschaftlichen und religiösen Handlungsfolge.

¹²⁴⁵ Vgl. Behr: 1998, S. 138; vgl. Höcke: 1996, S. 252; vgl. auch Urban: 2007 a, S. 262.

¹²⁴⁶ Urban: 2007 a, S. 262.

¹²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 262.

¹²⁴⁸ Auch Urban (ebenda) erkennt in der sozial determinierten Sexualität den kontrastierenden Gedanken zwischen der ‚weisen‘ Minne des Christentums und der ‚unweisen‘ Minne des Heidentums.

¹²⁴⁹ Ebenda, S. 210.

So verwundert es auch nicht, dass die Bettsetzung ein Festakt ist, der zwar nur in der Miniatur von Instrumenten begleitet wird, aber sowohl in der Dichtung als auch in der Illustration von der christlichen Gesellschaft begleitet wird: Nicht nur die Musiker, auch die Damen bilden im Bild einen Teil der Bettsetzung. Während die Frauen im Text Gyburg jedoch darüber in Kenntnis setzen, wie sie sich während der Hochzeitsnacht zu verhalten hat, steht ihr Gebaren in der visuellen Darstellung im Widerspruch dazu: Die Figuren scheinen angesichts der gebetteten Gyburg die Kontrolle zu verlieren. Eine der Damen muss von einer anderen davon abgehalten werden, sich auf Gyburg zu werfen. Sie hält ihre Hand fest und scheint sie nicht loslassen zu wollen. Es wird deutlich, dass sie von einem emotionalen Ausnahmezustand überwältigt wird, ergreifen doch einige weibliche Figuren ihren Körper und unternehmen so den Versuch, sie zurückzuhalten. Während also im Text die Vorbereitungen einem kontrollierten Ablauf folgen, ist die visuelle Darstellung von emotionaler Spontaneität durchdrungen. Die Darstellung erinnert dadurch mehr an eine Trauerszene, in welcher die Trauernden angesichts des Sterbenden oder Toten sich dem überwältigenden psychischen Schmerz hingeben. Die musikalische Begleitung steht augenscheinlich im Widerspruch dazu.

Wie lassen sich die beiden gegensätzlichen Komponenten des Bildes miteinander in Verbindung bringen? Bei genauer Betrachtung der Bettsetzung als zentralen Aspekt der Bildhandlung fällt auf, dass sie Ähnlichkeiten zu bildlichen Darstellungen der Entschlafung Marias aufweist. Vor allem in der byzantinischen Kunst finden sich unzählige Ikonen, die den Akt ihrer Koimesis visualisieren. Dabei liegt die Gottesmutter zugedeckt, mit übereinandergelegten Händen auf einem Bett, wie in der vorliegenden Miniatur Gyburg, während der Liegeplatz von den Aposteln umringt wird, die sie beim Akt des Entschlafens begleiten.¹²⁵⁰ Doch auch in mittelalterlichen visuellen Darstellungen finden sich Beispiele für die Entschlafung Marias wieder. Sie ähneln dabei den Bildmustern der vorliegenden Miniatur. Am Portal der Kirche Santa Maria de los Reyes in Laguardia wird die bereits tote Maria von elf Aposteln betrauert. Einer der Apostel, der am Ende des Bettes sitzt, umfasst ihre Hände und legt seinen Kopf auf ihren Schoß.¹²⁵¹ Die unentstandene Darstellung der Grablegung der Gottesmutter von Giotto di Bondone weist ebenfalls auffällige Ähnlichkeiten zur vorliegenden Bilddarstellung auf. Das Bett, in welchem Maria aufgebahrt liegt, wird von unzähligen Heiligen – gut an ihrem Nimbus erkennbar – und Engeln umrahmt.¹²⁵² Eine der heiligen Figuren beugt

¹²⁵⁰ Teilweise finden sich auch Darstellungen, in welchen Jesus seine Mutter vom Sterbebett in den Himmel begleitet.

¹²⁵¹ Innerhalb der Darstellungen findet sich ebenfalls Jesus, der seine Mutter ins Himmelreich begleitet.

¹²⁵² Giotto's „Die Grablegung Mariae“ umfasst nicht allein den Sterbeakt, sondern ebenfalls ihre Aufnahme in den Himmel. Siehe hierzu Weppelmann: 2007, S. 145.

sich über Maria und umfasst ihre Taille mit beiden Händen. Die Illustration eines unbekanntes italienischen Malers aus dem späten 15. Jahrhundert zeigt die Mutter Gottes aufgebahrt und von elf Aposteln umgeben.¹²⁵³ Zwei der Apostel knien vor ihr nieder und beten zu ihr. Der größte Teil der Figuren kniet auf dem Boden und schaut gen Himmel, während sie Gesten des Leids ausführen. Lediglich zwei Apostel verhalten sich still und bedächtig, ohne dass Gesten zum Einsatz kommen. Der Rest der Figuren ist emotional ergriffen. Des Weiteren findet sich eine visuelle Darstellung der Entschlafung Marias im *Legendarium des Anjou*. Auch dort sind mehrere Figuren abgebildet, die das Totenbett umringen. Überwältigt von den Affekten angesichts ihres Entlebens zieht eine der Figuren an dem Tuch, das ihren Leib bedeckt.

Die verwendeten Bildmuster zur Darstellung der Entschlafung Marias und der vorliegenden Bettsetzung Gyburgs sind augenfällig. In jedem der Bilder zum Tod Marias finden sich ein oder mehrere der vorangegangenen Bildmuster wieder. Für den mittelalterlichen Betrachter der Miniatur, der ein größeres Wissensrepertoire hinsichtlich sakraler Bildmuster besessen haben muss als der moderne Rezipient, müssen die Ähnlichkeiten frappierend gewesen sein. Doch welche Interpretation lassen die Parallelen zur Bettsetzung Gyburgs zu? Indem das Bild den sexuellen Akt unterläuft und eine Ähnlichkeit zur Entschlafung Marias anvisiert, wird die Szenerie religiös überhöht. Der sexuelle Vollzug wird dadurch seines eigentlich irdischen Zwecks, nämlich der Erfüllung des leiblichen Begehrens, enthoben. Vielmehr wird die Szene dadurch mit der Taufe Gyburgs und ihrer leiblichen und physischen Aufnahme ins Himmelreich hergestellt: Die physische und psychische Auferstehung Marias ins Himmelreich ist nicht allein ihr vorbehalten, sondern ebenfalls der nunmehr getauften Gyburg.¹²⁵⁴ Zum zweiten Mal innerhalb der Bilderfolge wird also deutlich ein Vergleich zwischen der Mutter Gottes und Gyburg angestrebt und der im Text immer wieder angedeutete Konnex zwischen ihr und Maria sowie der Frau im Allgemeinen aufgegriffen. Die Leiblichkeit Gyburgs und des Menschen, ebenso wie die Sexualität, die an den Leib gebunden ist, erfährt eine Aufwertung, die der Frauen- und Leibesfeindlichkeit des klerikalen Mittelalters entgegensteht. Die Auferstehung des menschlichen Körpers zum ewigen Leben, wie es die Annahme Marias im Himmel impliziert, beinhaltet zugleich die sakrale Dimension des physischen Daseins eines jeden getauften Menschen. Der Leib ist also ebenso heilig wie der Geist. Und so ist der getaufte Körper Gyburgs angesichts der Taufe nicht nur bar jeder Sünde, sondern wird zum Zeichen des

¹²⁵³ Siehe Kapitel 8, Abb. 6 der vorliegenden Untersuchung.

¹²⁵⁴ Mit dem Unterschied, dass nicht allein die Seele, sondern auch der Leib der Mutter Gottes direkt ins Himmelreich übertritt, während Gyburg und alle weiteren Christen für ihre leibliche Auferstehung auf das Jüngste Gericht warten müssen.

künftigen Erlösungsgedankens. Die Leiblichkeit wird dadurch nicht allein vom Leid her bestimmt, sondern von der Freude, die mit der potenziellen Auferstehung des Menschen durch den Tod am Kreuz Jesu in Verbindung steht. In der Erhebung des Menschen in den Himmel manifestiert sich die Bedeutung der Physis: Sie ist zugleich Werkzeug Gottes. Durch die physische Aufnahme Marias wird der Körper zum Zeichen Gottes und die Auferstehung des Leibes zum Ereignis der Freude. Und so erweisen sich die im ersten Augenblick als Trauergesten identifizierten Verhaltensweisen der Damen nicht als Ausdruck des Schmerzes, sondern der unfassbaren Freude, die sich im Text erst nach der Liebesnacht in den Tränen der anwesenden Frauen über den stattgefundenen Vollzug manifestiert. Es ist der Frohsinn über den glücklichen Abschluss einer von Gott bestimmten Liebe.

Die musikalische Untermalung der Szenerie geht also konform mit dem Gebaren der weiblichen Figuren. Die Bettlegung als abschließendes Moment der göttlichen Fügung wird gebührend gefeiert. Und so werden der Mensch und sein physisches Dasein zum Anlass der Freude. Diese Freude impliziert in der Miniatur ebenfalls die Sexualität, die angesichts der sakralen und auf Gott ausgerichteten Dimension des Vollzugs ihre Sündhaftigkeit verliert. Die Hochzeitsnacht wird zu einer ebenso wichtigen Komponente wie die Taufe und die kirchliche Eheschließung, denn erst mit dem Vollzug nimmt Gyburg nun ihren vorgesehenen Platz an der Seite Willehalm ein, nämlich den der christlichen Ehefrau und Partnerin. Mit der Bettsetzung und der nachstehenden Hochzeitsnacht findet die Ausrichtung Gyburgs auf Gott sowohl im Text als auch im Bild ein glückliches Ende. Die Miniatur konzentriert sich zwar anders als die Dichtung vornehmlich auf die Bettsetzung und setzt einen deutlicheren Akzent auf die auf Gott ausgerichtete Liebe, indem es den Koitus überspringt. Doch auch im Text wird die irdische Liebe mit der Liebe zu Gott in Verbindung gebracht. Die Liebe zum Pantokrator und die Liebe zu Willehalm sind in beiden Medien unlösbar miteinander verbunden. Die Tränen der Damen über den vollzogenen Geschlechtsakt im Text gründen in der vor Gott und der Gesellschaft bezeugten Liebesverbindung. Sie werden zu Augenzeugen einer Leidenschaft, die für Gott und vor Gott besteht. Der sexuelle Verkehr wird dadurch überindividuell. Und nur deswegen kann die gelungene Hochzeitsnacht in der Dichtung einen emotionalen Ausbruch auslösen. Im Bild hingegen scheint findet der Emotionsausbruch der Augenzeugenschaft vor dem eigentlichen Vollzug stattzufinden. Die Illustration komprimiert damit die im Text angedeuteten Informationen und lenkt durch den Verzicht auf den eigentlichen Höhepunkt, nämlich den Koitus, den Blick des Betrachters von der Sexualität ab, hin zu einer überindividuellen Beziehung, die der Huldigung Gottes dient. Die Sexualität wird im Bild zu einem freudigen gesellschaftlichen Ereignis, ist doch die Liebesbeziehung Teil der göttlichen Fügung. Und so

deutet in der visuellen Darstellung die vor dem Bett stehende und dadurch räumlich nach vorne gerückte Hochzeitstruhe, sodass der Blick des Betrachters unwillkürlich auf sie fällt, mit ihren darin befindlichen Geschenken die nach dem Vollzug an das Hochzeitspaar überreichten Präsente an. Sie bilden den rechtskräftigen Abschluss der Eheschließung. Erneut wird damit der überindividuelle Wert des Liebesakts unterstrichen, werden doch die Geschenke nicht bereits nach der Taufe und der Hochzeit, sondern erst nach der physischen Zusammenkunft des Paares übergeben.

Obwohl die Miniatur den Vollzug ausblendet und die Ausrichtung der Bettlegung auf Gott und die Gesellschaft unterstreicht, ist die Hochzeitsnacht dennoch als wichtiger Teilaspekt einer Tauf- und Hochzeitszeremonie gekennzeichnet. Das Bild kreiert durch das Unterlaufen einer Vielzahl von Textinformationen eine eigene, unabhängige Darstellung der Bettsetzung. Die Auslassungen und Zusammenfassungen bestimmter Elemente aus der Dichtung erschweren zugleich die textliche Zuordnung der Miniatur. Die Illustration kann daher nur allgemein den Versen 306,14–311,11, in welchen der Akt der Bettlegung, die Hochzeitsnacht und die Überreichung der Geschenke zu finden sind, zugeteilt werden.

4.4.7 fol. 70r Die Ankunft Willehalms und Gyburgs in Orange (unten)

Auf der rechten Seite der Miniatur ist ein Berg dargestellt, auf dessen Spitze sich eine Burg befindet. Die Burg ist von einer Mauer umgeben. In deren Mitte befinden sich ein runder Turm, eine Kirche, deren Kirchturm mit einem Kreuz versehen ist, und zwei weitere Gebäude, die Spitzdächer aufweisen. Auf einem der Spitzdächer ist ein Nest dargestellt, in welchem ein Vogel sitzt. Ein weiterer Vogel befindet sich im Anflug auf das Nest. Im Tal vor dem Berg sind fünf Figuren zu Pferd abgebildet. Die Figur, die voranreitet, ist gerade dabei, den Pfad zum Burgtor zu betreten. Sie trägt einen Hut mit zwei überlangen schmalen schwarz-weißen Federn und einen geschlossenen, kurzen Umhang. Hinter ihr befinden sich Gyburg und Willehalm. Der Markgraf hält ein Schwert in der Hand, dessen Klinge gen Himmel gerichtet ist. Ihnen folgen zwei weitere Figuren. Eine von ihnen trägt ebenfalls einen Hut mit einer langen schmalen schwarz-weißen Feder. Die zweite Figur trägt eine Kopfbedeckung mit einer kurzen und breiten weißen Feder. Vom Tal aus führt ein Weg über eine Brücke zum Burgtor. Die Figuren nehmen etwas mehr als die Hälfte des Bildraums ein.

Die Miniatur lässt sich anders als die bisherigen bildlichen Darstellungen keinerlei Textstelle zuzuordnen. Der Text endet mit einem zwölftägigen Fest, in dessen Verlauf Willehalm Kaiser

Loys um Erlaubnis bittet, seine Heimreise antreten zu dürfen.¹²⁵⁵ Von der Reise nach Munleum wird jedoch nichts berichtet.¹²⁵⁶ Vor dem Ende der Dichtung wird noch einmal das Publikum angesprochen, indem auf den nunmehr folgenden Abschluss der Erzählung hingewiesen wird. Die Erzählung schließt mit einem Gebet ab und endet mit Vers 317,31.

Mit der vorliegenden Miniatur wird der Sinn verfolgt, die Bebilderung der *Arabel*-Dichtung zu einem Abschluss zu führen. Willehalm und Arabel erreichen in Begleitung weiterer Figuren die Burg Orange, die auf einem Berg zu sehen ist. Der Weg, den die Figuren bestreiten, verweist derweil auf das Ziel, das sie in Zukunft erreichen werden. Der Pfad birgt somit ein temporales Element in sich, welches sich in der Fortbewegung der Figuren durch den Raum erfüllt. Doch neben dem zeitlichen Verlauf, der sich im Durchqueren des Bildraums manifestiert, verbirgt sich in der Begehung desselben eine symbolische Auslegung der Szenerie: Der Weg führt die Figuren in die Höhe und die Bilderreihe des *Arabel*-Zyklus zu einem friedlichen und glücklichen Ende. Mit der Rückkehr nach Orange wird der ehemalige Verlust des Status Willehalms zurückgewonnen. Er nimmt nun wieder seinen vorbestimmten Platz ein. So ist er zwar nicht in Rüstung dargestellt und es fehlt auch die Kennzeichnung Willehalms durch einen Stern, der von Beginn der Bilderreihe für seinen Status als Ritter steht, doch wird er mit erhobenem Schwert dargestellt, was sein wiedergewonnenes ritterliches Dasein widerspiegelt.¹²⁵⁷ Als christlicher Ritter und Ehemann und damit Beschützer Gyburgs nimmt er nun seine Burg wieder in Besitz, die ganz im Zeichen des Christentums steht: Deutlich zu erkennen ist ein Kreuz auf einem Kirchturm. Zugleich wird Gyburg als christliche Ehefrau und Burgherrin nun ihren zukünftigen Platz einnehmen.¹²⁵⁸ Dementsprechend findet sich auf den Giebeln eines Daches ein Vogelnest, in welchem ein brütender Vogel samt Küken sitzt, die anscheinend auf einen sich im Anflug auf das Nest befindlichen Vogel warten. Auch wenn die abgebildeten Vögel nicht eindeutig als Tauben zu identifizieren sind, so schwingt bei der Auslegung der Szenerie dennoch eine entsprechende Taubensymbolik mit: Im Bild der Taube

¹²⁵⁵ V. 316,9–317,10.

¹²⁵⁶ Allein im Überlieferungsstrang *A und in den Fragmenten Nr. 2 und Nr. 4 findet sich die sogenannte ‚Fortsetzung‘, in welcher von der Rückreise und von folgenden Ereignissen die Rede ist. Zur ‚Fortsetzung‘ siehe Schröder: 1982, S. 99–138; vgl. auch Höcke: 1996, S. 289–295.

¹²⁵⁷ Willehalm ist durch die fehlende Kennzeichnung und dadurch, dass weitere männliche Figuren im Bild dargestellt sind, nicht auf Anhieb erkennbar. Gyburg, die die einzige weibliche Figur im Bild ist, ist aufgrund ihrer Kleidung als weiblich gekennzeichnet. Der Betrachter muss, um die Figur des Willehalm zu entdecken, erst die weiteren Figuren einordnen. Da sich die anderen Figuren im Bild durch ihre Kopfbedeckung auszeichnen und die Federn und Hüte bereits auf fol. 53 oben zum Einsatz kommen, lassen sie sich als Begleitpersonal identifizieren. Des Weiteren sind Gyburg und Willehalm in der Mitte des Begleitrosses dargestellt. Was den Markgrafen besonders auszeichnet und ihn von den weiteren Figuren unterscheidet, ist vor allem sein erhobenes Schwert.

¹²⁵⁸ Dies stellt Höcke (1996, S. 291) ebenfalls für die ‚Fortsetzung‘ der *Arabel* fest: „Mit der Rückkehr des Helden in seinen Herrschaftsbezirk an der Seite einer standesgemäßen, attraktiven Ehefrau hat der Verfasser der Fortsetzung die *Arabel*-Handlung im Sinne eines höfischen Romans zu Ende geführt.“

als Friedenssymbol, als Zeichen der Demut, der Treue angesichts ihres monogamen Paarungsverhaltens und als Symbol Gottes konzentrieren sich alle in der Dichtung aufgeworfen positiven Werte.¹²⁵⁹ Und so führt der Weg der Figuren genau dorthin, wo diese Tugenden zu finden sind und welche von Willehalm und Gyburg gelebt werden. Erneut wird in der Miniatur die religiöse Ausrichtung der Geschichte unterstrichen.

Die letzte Illustration der Bilderreihe zur *Arabel*-Dichtung zielt also deutlich darauf ab, die nun bevorstehende friedliche Zeit des Paares darzustellen, die ganz im Zeichen der christlichen Religion und ihres Wertesystems steht. Doch die nun herrschende Freude und Harmonie über den glücklichen Ausgang der Geschichte wird nicht allein von den vorangegangenen Bildelementen getragen: Der helle Hintergrund, der erst seit der Miniatur zur Taufe Arabels von einem mystischen, tiefen Blau in ein helles Blau übergeht, überträgt ebenfalls die Hochstimmung über die Bekehrung Gyburgs, die Rückkehr Willehalms und die Eheschließung der beiden Protagonisten. Während vormals die mystische Verheißung der Gefangennahme des Markgrafen und der Bekehrung heidnischen Königin in der Luft lagen und die bildlichen Darstellungen begleiteten, erfüllt sich nun die Vorsehung, die von einem hellen, freudigen Blau umrahmt wird. Taufe, Eheschließung, Bettlegung und Heimkehr nach Orange finden alle vor einem hellen Hintergrund statt, der symbolisch zu deuten ist.¹²⁶⁰ Der Wechsel der Farbe während des Taufakts offenbart somit, dass der blaue Hintergrund, vor dem sich die Bildhandlungen abspielen, ebenfalls als religiöses Zeichen zu deuten ist. Hinter jeder Bildszene verbirgt sich das Göttliche, das dem Geschehen beiwohnt. Wie im Text lenkt Gottes Kraft auch in den Miniaturen die Ereignisse. Das Göttliche ist allgegenwärtig. Die in der Forschung als profan gekennzeichneten Illustrationen entpuppen sich bei genauer Betrachtung als deutlich sakral. Bildgrund und Bildrahmen haben damit einen deutlichen semantischen Bezug und dienen der Bildaussage.

Die Abbildung der Rückkehr Willehalms nach Orange, die in der Dichtung fehlt, soll jedoch nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass das Layout der Bilderhandschrift eine weitere Illustration einfordert. Der Miniator ist daher gezwungen, will er die konsequente Einteilung des Layouts in zwei oder weitere Bildpartien beibehalten, die Seite durch eine weitere Miniatur zu vervollständigen und das *Arabel*-Bildprogramm zu Ende zu führen. Dass die Illustration

¹²⁵⁹ Zur Symbolik der Taube siehe Butzer / Jacob: 2012, S. 440 f.

¹²⁶⁰ Die Farbe Blau gehört zu den Himmelsfarben. Vgl. Holländer, Hans: 1997, S. 1084. Die Himmelsfarben, die vor allem als Hintergrundfarbe in gotischen Kirchenfenstern (Becker: 1977, S. 105) Verwendung finden und sich auch im Mittelalter besonderer Beliebtheit erfreuten, „erscheinen [...] in den oberen Zonen von Rahmenarchitekturen oder als Bildhintergrund heiliger Gestalten.“ Ebenda. Der blaue Hintergrund der Miniaturen verweist somit auf das Göttliche, das sich hinter der Erzählung von Arabel und Willehalm verbirgt.

jedoch auf eine Darstellung des sexuellen Akts verzichtet und das im Zuge dessen im Text stattfindende Fest umgeht, bezeugt erneut das Unterlaufen des erotischen Schwerpunkts, auf den die Dichtung so großen Wert legt. Der Fokus des Bildes liegt also deutlich auf der Darstellung der religiösen Ebene des Werkes. Dadurch setzt die Miniatur jedoch gegenüber dem Text eigene Akzente. Und so stellt die vorliegende Illustration den Friedens- und Ruhezustand dar, der das Paar fortan begleitet.

Zugleich schließt sich jedoch auch der Kreis hinsichtlich des Bilder-Zyklus der Trilogie. Mit der Rückkehr nach Orange vollzieht sich der Anschluss an die *Willehalm*-Dichtung: Mit der Landung Terramers in der Provence findet auf dem Schlachtfeld Alischanz die erste Schlacht zwischen Christen und Heiden statt. Die Miniatur, die losgelöst vom Text die Rückkehr abbildet, sucht damit eine Anbindung an die folgende Bebilderung des *Willehalm* Wolframs, die mit der Schlacht in Alischanz beginnt.¹²⁶¹ Die vorliegende visuelle Darstellung garantiert somit nicht allein das stimmige Layout der Bilderhandschrift, sie schafft auch eine Verbindung zum *Willehalm* Wolframs und führt zugleich die Illustrationen der *Arabel*-Dichtung zu einem gelungenen Abschluss. Möglicherweise zeigt sich darin, wie bereits in der ‚Fortsetzung‘ des Überlieferungsstrangs *A, die ebenfalls eine Anbindung zum *Willehalm* sucht, der Zwang, das abrupt erscheinende Ende der *Arabel* zu vervollständigen.¹²⁶² Doch der Abbruch der Wolfenbütteler *Arabel*-Dichtung nach der Hochzeitsnacht und dem dazugehörigen Fest beweist darüber hinaus, dass das Werk Ulrichs auch ohne eine direkte Anbindung an den *Willehalm* gedacht werden kann und gedacht wurde. Die *Arabel* erhält ihre Daseinsberechtigung nicht allein durch den *Willehalm*, sondern ist ein in sich geschlossenes Einzelwerk, und das wird nur umso deutlicher durch den Umstand unterstrichen, dass doch in der Wolfenbütteler Handschrift auf Ulrichs *Arabel* Wolframs *Willehalm* folgt.

¹²⁶¹ Vgl. fol. 10r.

¹²⁶² Zur ‚Fortsetzung‘ des Überlieferungsstrangs *A vgl. Zitat 1257, S. 343 der vorliegenden Untersuchung.

5. Schluss

Bereits innerhalb der Interpretation der Verse zum Bildersaal im einleitenden Kapitel dieser Untersuchung offenbarte sich die tragende Rolle der Begriffe ‚Raum‘, ‚Visualität‘ und ‚Zeichen‘ als bedeutungskonstituierende und damit auch als kommunikative Instrumente der Medien ‚Text‘ und ‚Bild‘. Bestätigt wurde dieser bis dahin nicht näher zu bestimmende Konnex zwischen der *Arabel*-Dichtung und den Termini ‚Raum‘, ‚Visualität‘ und ‚Zeichen‘ sowie dem dazugehörigen Miniaturenprogramm der Wolfenbütteler Handschrift ebenfalls innerhalb der Diskussion zur Forschungsgrundlage.

Angesichts dieser Ergebnisse und der aufgezeigten Eigenschaften der beiden Medien, die sowohl für den Text als auch für das Bild eine gewisse Gültigkeit zu besitzen schienen, war es zwingend, die verfügbaren terminologischen und methodischen Grundlagen der Raum- und Zeichentheorien kritisch zu durchleuchten, um zu analysieren, welcher Zusammenhang zwischen den Begriffen besteht, welchen Beitrag der Terminus ‚Raum‘ bei einem konkreten Bild-Text-Vergleich leisten kann, wie räumliche Aspekte des Textes und des Bildes an der Sinnkonstruktion beteiligt sind und welcher Zeichenbegriff die Sinnkonstitution und das kommunikative Potenzial des Bildes und des Textes zu erfassen vermag.

Es stellte sich heraus, dass ein offener Raumbegriff den Vergleich zwischen Text und Bild unterstützen kann. Vor allem der Begriff der ‚kulturellen Topographie‘ schien sich aufgrund seines flexiblen Gebrauchs und seiner konstruktivistischen Ausdeutung als raumtheoretisches Analysekriterium besonders gut zu eignen, um Text und Bild medienübergreifend zu untersuchen und die kulturellen und symbolischen Ordnungen, die räumlich konstituiert werden, zu erfassen. Aufgrund dieses aktuellen, aber zeitungebundenen Verständnisses von Raum als Produkt eines künstlerischen Schaffungsprozesses und zugleich als mediales Konstrukt, in welcher Kultur nicht nur generiert, sondern ebenfalls sichtbar wird, lassen sich auch kulturelle Topographien mittelalterlicher Texte und Bilder uneingeschränkt beschreiben. Trotz des Fokus auf kulturelle Topographien erwies sich letztlich der Gebrauch verschiedener Raumbegriffe für die Analyse als besonders konstruktiv, da dadurch auch der Blick auf absolutistische Ordnungsstrukturen in der *Arabel* Ulrichs, die angesichts territorialer und religiöser Differenzen zwischen Heiden und Christen zum Vorschein kommen, geschärft wird.

Vor dem Hintergrund, dass Raumrepräsentationen auch als symbolische Ordnungen verstanden werden, erwiesen sich die Begrifflichkeiten ‚Raum‘ und ‚Zeichen‘ als miteinander

verflochten, da „Topographien kulturell semiotisiert“¹²⁶³ sind. Die Problematisierung der Anwendung einer zeichentheoretischen Definition auf visuelle Darstellungen offenbarte nicht allein die Schwierigkeiten, die damit verbunden sind, sondern auch das große Potenzial, das ein Zeichenbegriff angesichts des verweisenden Charakters von Textillustrationen auf verbale Konstrukte besitzt: Text und Bild konnten nun mithilfe der Zeichendefinition nach Sachs-Hombach auf einer sehr allgemeinen Ebene miteinander verglichen werden, ohne dass damit ein semiotisches Verständnis des Bildes als Zeichen einhergeht.

Um dem Medium ‚Bild‘ und seinen visuellen Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung gerecht zu werden, rundete schließlich das Prinzip der Imdahl’schen Ikonik das methodische Instrumentarium ab. In der Kombination des ‚wiedererkennenden Sehens‘ als textreferenzielles Organ und des ‚sehenden Sehens‘ als bildgenuines Mittel der Raumstrukturierung konnten die wichtigsten Parameter dieser Untersuchung vereinigt werden: die Textreferenz als Mittel der Gegenstandsidentifikation und der Bezeichnung und der Bildraum als strukturierende Ordnung und Sichtbarkeitsphänomen.

Die Auseinandersetzung mit den Begrifflichkeiten ‚Raum‘, ‚Zeichen‘ und ‚Visualität‘ brachte den Zusammenhang der Termini zum Vorschein, bewältigte die Problematik einer medienübergreifenden Analyse und formulierte die Grundpfeiler der Bedeutungsgenerierung von Texten und Bildern. So konnte untersucht werden, wie räumliche Strukturen Sinn erzeugen, welche Bedeutung oder welcher Mehrwert damit einhergeht und welche kulturellen und symbolischen Ordnungen beide medialen Formen generieren. Erst mithilfe der einleitenden Fragestellungen und der theoretischen Auseinandersetzungen konnten schließlich die Dichtung und die Miniaturen der Wolfenbütteler *Arabel*-Handschrift gemeinsam analysiert, bereits bestehende Schlussfolgerungen erweitert und neue Ergebnisse artikuliert beziehungsweise die in der Forschungsdiskussion angestoßenen Fragestellungen beantwortet werden.

Schon zu Beginn der Untersuchung erwies sich der allgemeine Zeichenbegriff für die Analyse der Text-Bild-Kombination der Wolfenbütteler *Arabel*-Handschrift als zwingend erforderlich: Die Miniaturen des Codex verweisen auf den Text und korrespondieren mit ihm auf der Grundlage der Handlungsebene, sodass ein Vergleich zwischen Text und Bild überhaupt erst möglich und die Geschichte der *Arabel* in den Bildern für den Rezipienten nachvollziehbar wird. Darüber hinaus wird deutlich, dass das Imdahl’sche ‚wiedererkennende Sehen‘ als Mittel der Gegenstandsidentifizierung und als Verweisaspekt auf eine außerbildliche Existenz visueller Darstellungen für die Interpretation des Miniaturenprogramms unabdingbar ist.

¹²⁶³ Böhme: 2007, S. 63.

Allerdings kann der Betrachter die groben Handlungsstränge der Dichtung, wie die Gefangennahme, Flucht, Hochzeit und Taufe, auch ohne direkte textliche Zuordnung erfassen und nachvollziehen, doch fehlende Bildüberschriften und Namensbeischriften führen zu einem Mangel an Eindeutigkeit und erschweren den Zugang zur Interpretation der umfangreichen Bilddetails. Eine Rezeption der Miniaturen ohne genaue Textkenntnisse ist nicht wirklich möglich und scheint deshalb gar nicht angestrebt zu sein. Die visuellen Darstellungen sind also insofern dem Text gegenüber nicht defizitär, als sie nicht darauf angelegt sind, die *Arabel*-Dichtung zu substituieren. Sie provozieren vielmehr den Rezipienten, den Text eindringlich zu untersuchen, um den Bildinhalten eine Bedeutung abzugewinnen.¹²⁶⁴ Indirekt führt die Unterspezifität des Bildes damit zu einer intensiven Beschäftigung mit dem Text.

Dennoch streben die visuellen Darstellungen keine bloße Wiedergabe des Textes an. Die Differenzen zwischen Text und Bild sind zu groß, als dass die Miniaturen als Abbild des Textes fungieren könnten. Der Vergleich zwischen Text und Bild der Wolfenbütteler *Arabel*-Handschrift hat ergeben, dass die Miniaturen nicht durch ein ‚Sichtbarmachen‘, sondern durch ein ‚Sichtbarwerden‘ gekennzeichnet sind.¹²⁶⁵ Durch Selektion, Eigenakzentuierung und durch bildinterne Verweiselemente, die sich einer Textreferenz entziehen, agieren sie nämlich vollkommen unabhängig von der Dichtung. Oftmals widersprechen sie dabei sogar dem Text. Das Bild verfolgt seine eigene Strategie, die es mit den visuellen Möglichkeiten des Bildmediums generiert. Die Sinngenerierung des Bildes basiert eben nicht allein auf dem Wiedererkennen textueller Elemente. Die Bildsyntax trägt zur semantischen Aufladung der Miniatur bei. In der Komposition des Bildes erfüllt sich die visuelle Bedeutung.

So spielen die visuell ergiebigen Textsequenzen für die Gestaltung des Bildinhalts nur eine untergeordnete Rolle. Umgekehrt aber, anders als angenommen, setzen die Miniaturen an der Darstellung von Monologen und Dialogen der Dichtung an: Gesten im Bild verweisen auf Reden, Gegenstände geben Hinweise auf Redehalte. In Kombination mit dem Text entstehen so Redebeiträge im bildlichen Medium, die nicht allein Informationen des Textes umsetzen, sondern durch den Einsatz bildgenuiner Mittel Dialoge und Monologe des Textes visuell erweitern und weitere Deutungsdimensionen hinzufügen. Erst die Verschmelzung von wiedererkennendem und sehendem Sehen produziert den Bildsinn.

Auch räumliche Aspekte des Textes werden im Bild oft gar nicht oder nur in abgewandelter Form eingesetzt. Dies liegt zum Teil daran, dass der Text auch keine Details zur räumlichen Umgebung preisgibt, in welcher die Figuren agieren. Doch auch wenn räumliche Hinweise im

¹²⁶⁴ Vgl. auch Manuwald: 2008, S. 534.

¹²⁶⁵ Waldenfels: 2006, S. 60.

Text bestehen, werden diese nicht immer vom Bild berücksichtigt. Raumgestaltung im Bild sowie die Anordnung der Bildfiguren und Bildmittel im Bildraum sind Teil der visuellen Narration. In Figurenbewegung, Wegzeichnung, Anordnung von Bildgegenständen, Umgebungsgestaltung und im mehrmaligen Auftreten einer Figur im selben Bild sowie in der Bildgröße und Anzahl der Miniaturen auf einer Bildseite verbergen sich vielseitige Facetten der visuellen Raum- und Zeitgestaltung, die nicht allein Bildräume und Zeitlichkeit erschaffen, sondern Bildräume mit Bedeutungen füllen, denn die Herstellung von Raum und Zeit in der mittelalterlichen Literatur und in den mittelalterlichen Miniaturen ist auf Figuren oder Handlungen ausgerichtet. Nur so ist es verständlich, dass sich Umgebungen und feststehende architektonische Mittel sowie zeitliche Aspekte in Text und Bild, wie das Gefängnis und die Einbalsamierung der toten Heidenkönige, wandeln, wenn sich innerhalb der Figuren- und damit auch der Handlungsebene Veränderungen ergeben. Text und Bild gehen an dieser Stelle konform. Räumlichkeit ist damit ebenso wie Zeitlichkeit Teil des narrativen Potenzials von Texten und Bildern. Raum und Zeit sind im Mittelalter keine festen Größen, sondern eindeutig symbolisch aufgeladen. Sie dienen der Bedeutungsgenerierung und fungieren als Mittel der Sinnübertragung. Diese lassen sich als kulturelle Topographien beschreiben.

Der Raum als Analysekriterium konnte sich darüber hinaus bei der Problemlösung von Textstellen bewähren, die in der Forschung für Irritation und Unverständnis gesorgt haben: Wie die Untersuchung der Witwenepisode beweist, ließen sich auf Basis räumlicher Kategorien inhaltliche Aporien beseitigen, die dieser Textpassage allein einen ästhetisch-sinnlichen Unterhaltungswert ohne weiteren Bedeutungswert beimessen. Über die lose Verortung der Witwen im heidnischen Raum, die auf der hypertrophen Verwendung von Ortsadverbien und auf einer eindeutig verhüllenden Beschreibung der drei heidnischen Königinnen fußt, offenbart sich die Ohnmacht der heidnischen Kultur und damit die Schwäche ihres Glaubens. Die unzureichende Verortung der verwitweten Frauen in diesem Raum, den der Erzähler eröffnet, steht im Gegensatz zum eigentlichen Ort, dem herrschaftlichen Garten Arabels, den Tybald betritt. In dieser Szene wird die Differenz zwischen den Begriffen ‚Ort‘ und ‚Raum‘ nach de Certeau deutlich: Während aus Tybalds Perspektive der Garten einen Ort darstellt, der durch Beständigkeit gekennzeichnet ist, entlarvt der Erzähler diesen Ort als instabilen Raum, der bereits auf die fehlende Einbettung der Frauen aufmerksam macht, was ebenfalls auf Arabel zutrifft. Erst dieser leere Raum, in welchem die Frauen keinen festen Platz besitzen, bietet das Fundament für ein gezieltes Handeln: die zukünftige Flucht der heidnischen Herrscherin. Die heidnische Religion als politisches Element einer Kultur wird in der topographischen Beschreibung sichtbar. So werden ebenfalls die Stärke der christlichen Kultur und Politik

unterstrichen, die in der räumlichen Ordnung der Schachpartie zum Tragen kommen. Jede Figur erhält ihren zukünftigen Standplatz – einen Ort, der Stabilität garantiert und der gleichzeitig den Handlungsspielraum einschränkt, wie es die einzelnen Platzfelder des Schachbretts mit ihren farblichen Grenzen symbolisieren.

In erster Linie wird damit jedoch das weibliche Geschlecht verortet, das in die Gemeinschaft eingeführt und zugleich von ihr eingeschlossen wird. Die Raumstruktur symbolisiert die soziale Ordnung der Christen, in welcher die Frau als potenzieller Gefahrenfaktor der männlichen Kontrolle bedarf. Dieser Raum offenbart sich für die Frau insofern als absolutistisch, als er die Machtposition des weiblichen Geschlechts eingrenzt.

Im Raum ist das politische System der Christen eingekerbt und wird als solches erst sichtbar. Visualität ist nicht allein an detaillierte Beschreibungen gebunden. Diese Textpassagen unterstreichen die bedeutungskonstituierende Rolle des Raums als visuelles Element, das gleichzeitig als kommunikatives Zeichen fungiert. In Form einer deiktischen Zeigehandlung richten sich Raumstrukturen an den Rezipienten und bieten ihm Ansatzpunkte für eine Interpretation. Hinsichtlich dieses Ergebnisses erscheint es sinnvoll, von sinngenerierenden Raumzeichen zu sprechen.

Die Raumzeichen der Dichtung sind, wie sich herausgestellt hat, nicht immer deckungsgleich mit denen des Bildprogramms. Die Miniaturen widersprechen der exponierten Darstellung der Textpassage, indem sie das Erzähltempo durch die Verkleinerung des Bildraums steigern, um eine Überleitung zum wesentlichen Kernpunkt der Episode zu schaffen, nämlich den Wunsch der Königinnen, Willehalm zu sehen. Die visuellen Darstellungen besitzen ihre eigene Zielsetzung.

Besonders deutlich wird die Eigenakzentuierung der bildlichen Darstellung hinsichtlich der Zuordnung derselben zum Text: Eine direkte Einordnung zu bestimmten Versen ist oft kaum möglich, sodass schlagwortartige Motti, wie z. B. ‚die Gefangennahmen Willehalms‘, an die Stelle einer genauen Verszuordnung treten müssen.

Dabei basieren die Schwierigkeiten einer eindeutigen Verszuordnung der Miniaturen nicht auf der fehlenden Textkenntnis der Miniaturen, deren gutes Textwissen nicht von der Hand zu weisen ist. Die Differenzen sind intendiert und dienen dem Zweck, den Fokus auf besondere Aspekte des Textes zu richten. So unter anderem, wenn die Miniaturen die im Text wichtigen erotischen Komponenten der Liebesentstehung Willehalms und Arabels unterlaufen und damit das Augenmerk auf den religiösen Ursprung der Bekehrung Arabels legen. Die Bilder umgehen die persönliche, zwischenmenschliche Komponente der Liebe und heben dadurch den religiösen Aspekt der Liebesbeziehung hervor, nämlich die Konvertierung zum Christentum.

Durch ihre Selektion unterstreichen die visuellen Darstellungen den Glauben Arabels an das Christentum sehr viel deutlicher als der Text, der aufgrund der Hervorhebung der physischen Anziehungskraft und der fortwährenden Andeutung des vorehelichen sexuellen Vollzugs zwischen Willehalm und Arabel die weltliche individuelle Liebe der Protagonisten zur Schau stellt. Dieses Ergebnis widerspricht der in der Forschung durchgängig vertretenen Ansicht, dass die Bilder profaner Natur sind.

Das Unterlaufen der erotischen Sphäre der Dichtung durch den Verzicht auf einen Textverweis sowie aufgrund syntaktischer Bildraumaspekte und die damit einhergehende Betonung des christlichen Glaubens lässt die Schlussfolgerung zu, dass weniger der Mangel an religiösen Aspekten die Dichtung weltlich wirken lässt als die intensive Beschreibung erotischer Komponenten der Liebe zwischen Willehalm und Arabel. Die Verschränkung von Erotik und Religion scheint der Auslöser für die Kritik an Ulrichs Erzählung zu sein. Doch das Miteinander von Minne-Motivik und religiösem Hintergrund findet sich ebenso wie eine nicht eindeutige Anspielung auf eine voreheliche sexuelle Praxis bereits bei Wolfram, ohne Anstoß zu finden. Ulrich führt zwar diese bei Wolfram angelegte Zusammenführung der Minne zu Gott und der Minne zum Ehepartner fort, doch setzt er zugleich völlig andere Akzente. Ganz deutlich liegt bei Ulrich der Schwerpunkt auf der erotischen Pikanterie, die er nutzt, um die falsche heidnische und richtige christliche Minne zu exemplifizieren. Ulrich bedient das Interesse des Publikums an Anstößigem und erzeugt einen Spannungsbogen, der sich im Schlussteil der Dichtung und mit dem Hinweis des nicht stattgefundenen vorehelichen Akts auflöst. Letztlich werden die Erotik und der Körper, der einen wesentlichen Anteil am Spiel mit erotischen Komponenten besitzt, zugleich aber Teil der christlichen Heilsgeschichte ist, da der Mensch durch die christliche Taufe seine psychische und physische Auferstehung im Himmelsreich erhält, religiös überformt. Ein Ausleben der physischen Leidenschaft erscheint dadurch allein nach christlicher Taufe und Ehelichung berechtigt. Damit werden alle Lebensbereiche des menschlichen Daseins sakralisiert und christianisiert. Die Taufe und damit die Religion werden zum wesentlichen Unterscheidungskriterium zwischen Heidentum und Christentum, das den Kampf für das Christentum und die Tötung der Heiden legitimiert. Der Gedanke einer Gotteskindschaft der Heiden, wie ihn Gyburg in Wolframs *Willehalm* äußert, wird durch Ulrich somit indirekt abgelehnt. Ulrich nutzt die Popularität des *Willehalm*, um eigene Maßstäbe zu setzen und Wertvorstellungen zu transportieren, die denen Wolframs widersprechen. Es mag Erstaunen auslösen, aber die *Arabel* ist Ulrich nicht zu einem *Anti-Willehalm* entglitten, sondern gezielt zu einem *Anti-Willehalm* erschaffen worden.

Der Redaktor ist offensichtlich bemüht, die sakrale Sphäre der Dichtung gegenüber seiner Vorlage noch einmal zu erhöhen, indem er in Exkursen Grundpfeiler der christlichen Religion auslotet. Vor dem Hintergrund, dass die physische Existenz der Frau religiös überhöht wird, wird ihre erotische Ausstrahlung zum Garanten der männlichen Tugend. Der weibliche, von Gott erschaffene Körper wird zum Ansporn des Mannes, indem er dessen Tugenden weckt. Der Körper wird zum Zeichen Gottes erhoben. Maria wird zum Ebenbild und Vorbild einer jeden Frau. Ein Novum ist dabei, dass der Redaktor eine Analogie von Maria und dem weiblichen Geschlecht anstrebt, um für beide eine heilsgeschichtliche Bedeutung zu veranschlagen. Der Frau werden damit jedoch auch Rechte abgesprochen, die mithilfe des christlichen Glaubens legitimiert werden. Am Vorbild Marias wird das Dasein der Frau exemplifiziert: Sie ist nur im Dunstkreis des Mannes verortet und ihres Handlungsspielraums beraubt. An der Gyburg-Figur zeigt sich nicht das fehlende Interesse Ulrichs an der Ausgestaltung derselben, sondern eine gezielte Rollenverteilung, die die Frau entmachtet: Es kommt ein spezifisch christlich geprägtes Mann-Frau-Verhältnis zum Vorschein. Indem Gyburg in eine bestimmte Geschlechterrolle gepresst wird, verliert sie ihre Machtposition und büßt mit dem Übertritt ihre Singularität ein.

Die Miniaturen setzen an diesen Zusammenhängen an und verweisen auf den heiligen Aspekt des Körpers und die Reinheit des sexuellen Vollzugs innerhalb der christlichen Ehe, indem mittels eines Bild-Bild-Verweises, der auf bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Marias basiert, die Hochzeitsnacht, der Körper Gyburgs und ihr nun erhaltener Anteil am Himmelreich in Verbindung gebracht werden. Ebenso wird im Bild der Frau ein eingeschränkter Handlungsraum zugesprochen, der mit der Ankunft in Frankreich seinen Höhepunkt erreicht. Die Wandlung Gyburgs von einer herrschenden Königin zu einer christlichen Ehefrau lässt sich anhand der räumlichen Ordnung und Verortung der Figur ablesen. Sie wird von Willehalm durch den Bildraum geführt. In den Miniaturen, die durch Selektion gekennzeichnet sind, tritt die Neuausrichtung der Figur der Gyburg sehr viel deutlicher als im Text hervor. Das Bild als ein Medium, dessen Erfassung an natürliche Sehvorgänge geknüpft ist und dadurch einen höheren Realitätsbezug und eine größere Suggestionskraft besitzt, ist sehr viel besser geeignet, den Rollenwandel Gyburgs, der sich im Übergang vom Orient in den Okzident vollzieht und damit räumlich fassbar wird, darzustellen.

Die religiöse Ausrichtung der Miniaturen vollzieht sich jedoch nicht allein im Verzicht auf erotische Momente der Dichtung beziehungsweise deren christliche Umdeutung. Sie findet sich ebenso in der Symbolik des Bildes wieder, die die subtilen sakralen Andeutungen in Ulrichs Werk aufgreift und in eine eigene textunabhängige Bildsprache transferiert: Der Hase, der Hirsch und der tiefblaue Hintergrund, der an mittelalterliche Kirchenfenster erinnert und der

sich mit der Erfüllung der Prophezeiung in ein helles Blau wandelt, transportieren hinter der wahrgenommenen Realität der vordergründigen Bildhandlung die unsichtbare, aber dennoch waltende göttliche Wirkungsmacht.

Diese intensive symbolische Ausrichtung der Illustrationen bestätigt erneut, dass für die Interpretation und Analyse von mittelalterlichen Texten und Bildern ein allgemeiner Zeichenbegriff unentbehrlich ist, denn obwohl es sich um Bildgegenstände handelt, deren kognitive Aufnahme durch den Betrachter der normalen Sehgewohnheit ähnelt, sodass keine besondere interpretatorische Leistung damit verbunden zu sein scheint, verweisen viele Bildmittel darüber hinaus auf weitere Bedeutungen.

Im Gegensatz zum Zeichensystem ‚Text‘, dessen Bedeutungskonstitution aufgrund der Festlegung von Inhalten weitestgehend eingeschränkt ist, sind Bildzeichen deutlich bedeutungsoffener. Der Betrachter begibt sich auf scheinbar unbetretenes Terrain, das aufgrund seiner vermeintlich natürlichen Aufnahmefähigkeit und Bedeutungsoffenheit für jeden Rezipierenden Ansatzpunkte für sein Verständnis bereithält. Die Suggestions- und Anziehungskraft des Bildes beruht nicht allein auf der Tatsache, dass gegenständliche Bilder den Sehgewohnheiten entsprechen, sondern auch aus der Bedeutungsoffenheit, die dem Rezipienten genügend Raum bietet, um sich im Bild wiederzufinden und um der visuellen Darstellung eine Bedeutung abzugewinnen. Dies impliziert, dass das Bild eine Signalwirkung auf den Betrachter ausübt, die ihn dazu veranlasst, sich mit der visuellen Darstellung zu beschäftigen, um diese mit Sinn zu füllen. Die ontologische Frage nach der Wesensbeschreibung des Bildes kann damit nicht ohne Berücksichtigung des Betrachters beantwortet werden, denn erst im Rezipienten vollzieht sich das eigentliche Wesen des Bildes: im Sehen von etwas.

Ebenso erschafft erst der Rezipierende den Zusammenhang zwischen Text und Bild. Denn auch für Texte gilt das Prinzip der potenziellen Bedeutungsoffenheit. Der Rezipient füllt einen Binnenraum, der zwischen Text und Bild aufgrund ihrer Sinnoffenheit entsteht, mit Bedeutung. Er stellt den Zusammenhang zwischen dem verbalen und dem visuellen Medium her.

Anders als im Text, in welchem die Zeichen reglementiert sind, müssen die Bildausdrucksmittel und ihre Bedeutung jedoch erst ausgelotet werden. Der Rezipient erlernt die wichtigsten Bildkompetenzen im Laufe seiner Betrachtung, denn die Bildausdrucksmittel müssen immer wieder neu verhandelt werden, da sie nicht in jedem Fall zwangsläufig auf eine übergreifende Bedeutung verweisen, sondern nur in dieser Bilderreihe, so unter anderem das Bildmittel ‚Stein‘, das für die Wehrhaftigkeit Willehalms steht. Bildimmanente Bedeutungsmittel treten nicht zufällig erneut auf, sondern fungieren als ein Zeichen, das die

Aufmerksamkeit des Rezipienten lenkt und ihn zu Vor- und Rückschauen der Bilder aufruft, um den Sinn des Bildgegenstands zu erfassen. Bilderreihen sind damit ebenso wenig wie Texte durch Linearität gekennzeichnet. Sie laden vielmehr zum ‚Wiederschauen‘ ein und schaffen Verbindungspunkte zwischen Passagen, die inhaltlich miteinander verbunden sind oder erst thematisch miteinander verknüpft werden. Und so wird in den Bildern und der Dichtung sichtbar, dass Zeitlichkeit und Räumlichkeit keine Gegensätze sind, sondern zwei Komponenten der Narrativität, die dazu dienen, Sinn zu generieren. In den Miniaturen wird indirekt ebenfalls die Räumlichkeit der *Arabel*-Dichtung sichtbar: Die Bilder bieten die Möglichkeit, die verschiedenen Handlungsabschnitte der Dichtung nicht als aufeinanderfolgende Handlungssequenzen, sondern als miteinander verknüpfte Einheiten zu begreifen, und geben somit die Simultanität des Textes preis. Hinsichtlich der Sinnkonstituierung sind damit nicht allein literarische Raumordnungen von besonderer Bedeutung, sondern ebenso die Dichtung als räumliches Konstrukt. Der Text selbst wird zum Raum. Die Linearität der *Arabel*-Dichtung wird durch die miteinander relationierten Handlungsteile gesprengt. An dieser Stelle ähneln sich beide Medien. Räumlichkeit und Zeitlichkeit bilden eben nicht das wesentliche Unterscheidungskriterium zwischen Text und Bild.

Raum und Zeit sind sowohl wesentliche Grundpfeiler der Bedeutungsgenerierung in der Dichtung als auch in den Miniaturen. Dabei bildet Bewegung für die Genese von Raum und Zeit und die Entfaltung von Handlungen in Text und Illustrationen eine bedeutsame Rolle. Das Miniaturenprogramm beweist jedoch ebenfalls, dass Momentaufnahmen im Bild einen funktionalen Wert besitzen, der sich räumlich konstituiert und der in Form deiktischer Signale Bedeutungen generiert, so unter anderem die Miniatur zur Enterbung und die visuelle Darstellung Willhalms im Palast der Königin. Im Hier und Dort, in der Grenzziehung zwischen Subordnungen eines Bildes und im relationalen Verhältnis dieser distinkten Bildstrukturen konstituieren sich Bedeutungen. Doch erst die Kombination von Mobilität und Stagnation garantiert den Fortlauf der Bildgeschichte: Handlungen sind damit deutlich an Bewegung gebunden.

Über diese Ergebnisse hinaus hat die Analogie der Miniaturen ergeben, dass aufgrund stilistischer Indizien eine Lokalisierung der Handschrift nach Regensburg nicht zutreffen kann. Eine Überwindung zweidimensionaler Raumdarstellungen hin zu einer räumlichen Tiefenstruktur widerspricht dem angesprochenen Teppich-Charakter. Damit ist eine Position, die die Wolfenbütteler Handschrift aufgrund der vermeintlichen Flächigkeit nach Regensburg verortet, nicht mehr haltbar.

Hinweise auf eine Datierung der Handschrift geben die stilistischen Analogien zwischen den Miniaturen der *Weltchronik* Rudolfs von Ems (Cgm 5) und den Miniaturen der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift sowie die Ähnlichkeiten der beiden Handschriften zur Regensburger *Weltchronik* des Jans Enikel der fürstlichen Hofbibliothek Thurn und Taxis, Ms. Perg. III. Die Ähnlichkeiten zwischen den Handschriften und dem sicher 1368 zu datierenden Kalender Cgm 32 lassen einen Entstehungszeitraum der Wolfenbütteler *Willehalm*-Handschrift zwischen 1350 bis 1370 zu.

Darüber hinaus lassen die Analogien zwischen dem Buchschmuck, den Initialen und dem Miniaturenprogramm den Schluss zu, dass es sich um ein gemeinsames Vorhaben handelt. Die sinkende Qualität des Pergaments und des Buchschmucks sowie der gleichzeitige Abbruch des Programms legen den Schluss nahe, dass die Bild- und Textseiten in zeitlicher Nähe entstanden sind.

Jenseits der Frage nach dem Herstellungsprozess werden die Ähnlichkeiten innerhalb des Buchschmucks und des Bildprogramms zum Zeichen dafür, dass der Wolfenbütteler *Willehalm*-Codex als gemeinsames Projekt verstanden werden will. Der Buchschmuck und das Bildprogramm gehen über die Einzeltexte hinaus und umfassen die gesamte Handschrift. Sie machen aus drei Dichtungen ein zusammenhängendes Vorhaben. Dies tritt vor allem in der in den *Arabel*-Miniaturen unternommenen Anbindung an den *Willehalm* zutage. Die Handschrift möchte als Zyklus gesehen werden. Dabei gelingt es den Miniaturen, das, was die Dichtungen unterscheidet und zugleich auseinanderreißt, wieder zusammenzuführen: Erst die Illustrationen machen aus der Trilogie mit ihren unterschiedlichen Schwerpunkten und Perspektiven eine gemeinsame Geschichte. Dafür spricht, dass die Handschriften, die die Trilogie beinhalten, so häufig illustriert sind. Wie tragisch, dass ausgerechnet Ulrichs Werk so häufig mit Miniaturen versehen ist, hat sich doch das Verhältnis Ulrichs zu bildlichen Darstellungen, wie z. B. der Bildersaal, die Schnalle des Gürtels der königlichen Witwe und das Zelt, als negativ erwiesen, da sie infolge ihrer Materialität dem Irdischen und Vergänglichen verhaftet sind und damit letztlich die Inferiorität des Heidentums preisgeben.

6. Literaturverzeichnis

Das Alte Testament. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Österreichisches Katholisches Bibelwerk. Stuttgart 1980.

Das Neue Testament. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Herausgegeben im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen. Österreichisches Katholisches Bibelwerk. Stuttgart 1980.

Hartmann von Aue: *Erec.* Mittelhochdeutscher Text und Übertragung von Thomas Cramer. Frankfurt am Main 1972.

Iwein: Hartmann von Aue. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Manfred Stange. Wiesbaden 2006.

Herzog Ernst: ein mittelalterliches Abenteuerbuch: in der mittelhochdeutschen Fassung B nach der Ausgabe von Karl Bartsch mit den Bruchstücken der Fassung A. Herausgegeben von Karl Bartsch und Bernhard Sowinski. Stuttgart 1970.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival.* Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übersetzt und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Stuttgart 2001, Bd. 1–2.

Willehalm. Mit der Vorgeschichte des Ulrich von dem Türlin und der Fortsetzung des Ulrich von Türheim. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar Hedwig Heger. Graz 1974.

Willehalm. Ein Rittergedicht aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts von *meister* Ulrich von dem Türlin. Hg. Von Samuel Singer. Prag 1893. Nachdruck Hildesheim 1968.

Wolfram von Eschenbach: *Willehalm.* Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Hg. von Joachim Heinzle. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer. Frankfurt am Main 1991.

Wolfram von Eschenbach: *Willehalm.* Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek [verkleinertes Faksimile], Teil 1: Fol. 1–145, Teil 2: Bl. 145v–351, Kommentar von Fritz Peter Knapp (Glanzlichter der Buchkunst 14 / 1.2). Graz 2005.

Wolfram von Eschenbach: *Titarel.* Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Helmut Brackert. Berlin 2003.

Ulrich von Etzenbach: *Alexander.* Herausgegeben von Wendelin Toischer. Hildesheim 1974.

Das *Rolandslied* des Pfaffen Konrad. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Übersetzt von Dieter Kartschoke. Stuttgart 1993.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2002.

Publius Ovidius Naso: *Ars amatoria*. Liebeskunst. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart 1992.

Papst Gregorius I: *Registrum epistolarum. Libri VIII–XIV cum indicibus et praefatione*. Herausgegeben von Ewald, Paul. Bd.2, Berlin 1899.

Der Physiologus. Übertragen und erläutert von Otto Seel. Zürich 1960.

Plutarch: *De Gloria Athiniensium*.

Der Stricker: Daniel von dem Blühenden Tal. 3., überarbeitete Auflage. Herausgegeben von Michael Resler. Berlin 2015.

Strickers *Karl der Große*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Herausgegeben von Johannes Singer. Berlin 2016.

Ulrich von der Türheim: *Rennewart*. Herausgegeben von Alfred Hübner. Berlin 1938.

Ulrich von dem Türlin: *Arabel*. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex 30.12 Aug. 2°.

Arabel-Studien I. Prolegomena zu einer neuen Ausgabe Ulrichs von dem Türlin. Schröder, Werner (Hg.). Mainz 1982.

Arabel-Studien II. Von der Ankunft Willehalms in Todjerne bis zu Tybalts Abschied von Arabel. Schröder, Werner (Hg.). Mainz 1983.

Arabel-Studien III. Arabel und Willehalm auf dem west-östlichen Diwan. Schröder, Werner (Hg.). Mainz 1984.

Arabel-Studien IV. Vom Beginn der Erzählung bis zu Willehalms Gefangennahme. Schröder, Werner (Hg.). Mainz 1988 a.

Arabel-Studien V. Die Flucht. Schröder, Werner (Hg.). Mainz 1988 b.

Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. Volfaksimile des Ms. Germ. Fol. 282 der Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Einführung und kodikologische Beschreibung von Nikolaus Henkel. Wiesbaden 1992.

Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Ludwig Ettmüller ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem und einem Nachwort von Dieter Kartschoke. Stuttgart 2007.

Bruder Wernher: *Sangsprüche*. Transliteriert, normalisiert, übersetzt und kommentiert von Ulrike Zuckerschwerdt. Berlin 2014.

Thomasin von Zerclaere: *Der Wälsche Gast*. Herausgegeben von Heinrich Rückert. Mit einer Einleitung und einem Register von Friedrich Neumann. Berlin 1965.

Thomasin von Zerclaere: *Der Welsche Gast*. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin 2004.

Reinmar von Zweter: *Der tiuvel schuof daz würfespil*. In: Die Gedichte Reinmars von Zweter. Herausgegeben von Gustav Roethe. Leipzig 1887.

Legendarium der Ungarischen Anjou, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus, lat. 8541.

Christherre-Chronik, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 4.

Wolfram von Eschenbach: *Parzival, Titurel, Tagelieder*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 19.

Rudolf von Ems: *Weltchronik*. München, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cgm 5.

Rudolf von Ems: *Wilhelm von Orlens*, München, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cgm 63.

Kalender und Praktika, München, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cgm 32.

Heinrich von München: *Weltchronik*, Berlin, Staatsbibliothek, mgf 1416.

Johannes von Neumarkt: *Liber viaticus*, *Knihovna Národního muzea*, (Bibliothek des Nationalmuseums), Prag.

Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 51.

Willehalm-Handschrift, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Codex 30.12 Aug. 2°.

Willehalm-Handschrift, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nova 2643.

Willehalm-Handschrift, Kassel, Universitätsbibliothek, LMB, 2° Ms. poet. et roman.

Willehalm-Handschrift. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2670.

Sekundärliteratur:

Aderhold, Susanne: *mins hertzen wunne*. Aspekte der Liebe im *Willehalm* Wolframs von Eschenbach, in der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin und im *Rennewart* Ulrichs von Türheim, Diss., Osnabrück 1997.

Alpsancar, Suzana: Relationalität und Topologie. Zur Einleitung. In: Alpsancar, Suzana/ Gehring, Petra / Rölli, Marc (Hg.): Raumprobleme: philosophische Perspektiven. München 2011: S. 155–160.

Alpsancar, Suzana / Gehring, Petra / Rölli, Marc: Raumprobleme: philosophische Perspektiven. München 2011.

Assmann, Aleida: Geschichte findet Stadt. In: Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hg.): Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«. Bielefeld 2009: S. 13–28.

Assmann, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: Assmann, Jan / Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. München 1988: S. 9–19.

Assmann, Jan / Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. München 1988.

Althoff, Gerd: Die Bilder der mittelalterlichen Historiographie. In: Stollberg-Rilinger, Barbara (Hg.): Die Bildlichkeit symbolischer Akte. Münster 2010: S. 23–36.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007.

Bachmann-Medick, Doris: *Spatial Turn*. In: Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Cultural Turns*. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2007: S. 305–317.

Bader, Lena / Gaier, Martin / Falk, Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. Workshop Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts (2007: Basel); Eikones NFS Bildkritik. München 2010.

Baecker, Dirk / Kettner, Matthias / Rustemeyer, Dirk (Hg.): Über Kultur: Theorie und Praxis der Kulturreflexion. Bielefeld 2008.

Bal, Mieke: Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien. Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse. In: Bal, Mieke (Hg.): Kulturanalyse. FfM 2002: 7–27.

Bal, Mieke / Bryson, Norman: *Semiotics and Art History*. The Art Bulletin 73, 1991: S. 174–208.

Balke, Friedrich: Der Raum der modernen Gesellschaft und die Grenzen seiner Kontrolle. In: Maresch, Rudolf / Weber, Niels (Hg.): Raum, Wissen, Macht. Frankfurt am Main 2002: S. 117–134.

Baldauf, Christa: Metapher und Kognition: Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher. Sprache in der Gesellschaft. Bd. 24, Frankfurt am Main 1997.

Barck, Karlheinz: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1, Stuttgart 2000.

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main 2012.
- Bartsch, Karl: *Germania*. Vierteljahresschrift für Deutsche Altertumskunde. Siebzehnter Jahrgang. Neue Reihe fünfter Jahrgang. Wien 1872.
- Bastert, Bernd: *Rewriting Willehalm? Zum Problem der Kontextualisierung des Willehalm*. In: Bumke, Joachim / Peters, Ursula (Hg.): *Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur*. Sonderheft zu ZfdPH. Bd. 124. Berlin 2005: S. 117–138.
- Bastert, Bernd: *Schichtungen, Konsense, Konflikte. Mörderische Heilige, weltliche Konversen und säkulare Wunder in deutschen Bearbeitungen französischer Heldenepik*. In: Köbele, Susanne / Quast, Bruno (Hg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*. Berlin 2014: S. 139–158.
- Bauschke-Hartung, Ricarda / Coxon, Sebastian / Jones, Martin H. (Hg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters: XXI. Anglo-German Colloquium*. London 2009.
- Becker, Anja: *Dialogszenen in Text und Bild. Beobachtungen zur Leidener Wigalois-Handschrift*. In: Miedema, Nine / Hundsnurscher, Franz (Hg.): *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*. Tübingen 2007: S. 19–42.
- Becker, Peter Jörg: *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen. Eneide, Tristrant, Tristan, Erec, Iwein, Parzival, Willehalm, Jüngerer Titurel, Nibelungenlied und ihre Reproduktion und Rezeption im späteren Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1977.
- Behr, Hans-Joachim: *Literatur als Machtlegitimation. Studien zur Funktion der deutschsprachigen Dichtungen am böhmischen Königshof im 13. Jahrhundert*. München 1989.
- Bellmann, Günter / Eifler, Günter / Kleiber, Wolfgang (Hg.): *Festschrift für Karl Bischoff zum 70. Geburtstag*. Köln 1975.
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.
- Belting, Hans: *Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen*. In: Majetschak, Steffen: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005: S. 31–48.
- van den Berg, Karen / Gumbrecht, Hans Ulrich: *Politik des Zeigens*. Paderborn 2010.
- Berking, Helmut: *Raumvergessen – Raumversessen. Im Windschatten des Spatial Turn*. In: Honer, Anne / Meuser, Michael / Pfadenhauer, Michaela: *Fragile Sozialität: Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler*. Wiesbaden 2010: S. 387–394.
- Bermes, Christian / Dierse, Ulrich: *Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts*. Hamburg 2010.
- Bisanz, Elise: *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität: Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*. Bielefeld 2011.

Blank, Anne-Maria / Isaiasz, Vera / Lehmann, Nadine (Hg.): Bild – Macht – UnOrdnung: visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt. Frankfurt 2011.

Blank, Anne-Maria / Isaiasz, Vera / Lehmann, Nadine (Hg.): Einleitung: Visuelle Repräsentationen zwischen Konflikt und Stabilität. In: Blank, Anne-Maria / Isaiasz, Vera / Lehmann, Nadine (Hg.): Bild – Macht – UnOrdnung: visuelle Repräsentationen zwischen Stabilität und Konflikt. Frankfurt 2011: S. 9–24.

Blanke, Börries: Vom Bild zum Sinn: Das Ikonische Zeichen zwischen Semiotik und Analytischer Philosophie. Wiesbaden 2003.

Boehm, Gottfried / Pfothner, Helmut: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995.

Boehm, Gottfried: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: Boehm, Gottfried / Pfothner, Helmut (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München 1995: S. 23–40.

Boehm, Gottfried: Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004: S. 11–21.

Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? München 2006.

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Böhm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006: S. 11–38.

Boehm, Gottfried / Egenhofer, Sebastian / Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. Eikones. München 2010.

Boehm, Gottfried: Das Zeigen der Bilder. In: Boehm, Gottfried / Egenhofer, Sebastian / Spies, Christian (Hg.): Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren. Eikones. München 2010: S. 19–54.

Böhme, Gernot: Theorie des Bildes. München 1999.

Böhme, Hartmut: Topographien der Literatur: deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart 2005.

Böhme, Hartmut: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christina / Wagner, Kirsten / Wenzel, Horst: Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin 2007: S. 53–72.

Böhme, Hartmut: Kulturwissenschaft. In: Günzel, Stephan: Raumwissenschaften. 1. Auflage, Frankfurt am Main 2009: S. 191–207.

Böhme, Hartmut: Kulturelle Topographien. Günzel, Stephan / Kümmerling, Franziska: Raum: ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010: S. 107-108.

Bogen, Steffen: Kunstgeschichte / Kunstwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005: S. 52–67.

- Borsò, Vittoria: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007: S. 279–296.
- Borsò, Vittoria: Grenzen, Schwellen und andere Orte – ... *La géographie doit bien être au coeur de ce dont je m'occupe*. In: Borsò, Vittoria / Görling, Reinhold: Kulturelle Topographien. Stuttgart 2004: S. 13–42.
- Borsò, Vittoria / Görling, Reinhold: Kulturelle Topographien. Stuttgart 2004.
- Brall, Helmut / Haupt, Barbara / Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994.
- Brandt, Hermann: Die Anfänge der Deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 154. Straßburg, 1912.
- Braungart, Georg / Fricke, Harald / Grubmüller, Klaus: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Nachdruck der 3., von Grund auf neu erarbeiteten Auflage, Bd. 3. Berlin 2007.
- Breithaupt, Fritz: Das Indiz. In: Hein, Michael (Hg.): Ästhetik des Comic. Berlin 2002.
- Brüggen, Elke / Holznagel, Franz-Josef: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘ im *Nibelungenlied*. Zur Genese einer mediävistischen Fragestellung. In: Bauschke-Hartung, Ricarda / Coxon, Sebastian / Jones, Martin H. (Hg.): Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters: XXI. Anglo-German Colloquium London 2009: S. 78–99.
- Bruhn, Matthias: Das Bild: Theorie – Geschichte – Praxis. Berlin 2009.
- Brunner, Helmut / Kannicht, Richard / Schwager, Klaus (Hg.): Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977. München 1979.
- Brunner, Helmut: Illustrierte Bücher im alten Ägypten. In: Brunner, Helmut/ Kannicht, Richard/ Schwager, Klaus: Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977. München 1979.
- Brunner, Horst / Rettelbach, Johannes / Klein, Dorothea (Hg.): Studien zur *Weltchronik* Heinrich von München. Bd. 1. Wiesbaden 1998.
- Buch, Hans Christoph: *Ut pictura poesis*: die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács. München 1972.
- Bühler, Karl: Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2., unveränderte Auflage, mit einem Geleitwort von Friedrich Kainz. Stuttgart 1965.

- Bumke, Joachim: Geschichte der mittelalterlichen Literatur als Aufgabe. Opladen 1991.
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München 1994.
- Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im *Parzival* Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2001.
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 2004.
- Burkard, Michel: Bild und Habitus: Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Wiesbaden 2006.
- Bushey, Betty C.: Neues Gesamtverzeichnis der Handschriften der *Arabel* Ulrichs von dem Türlin. In: Schröder, Werner (Hg.): Wolfram-Studien VII (1982): S. 228–286.
- Buschmann, Albrecht / Müller, Gesine (Hg.): Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den Romanischen Kulturen. Potsdam 2008.
- Büttner, Frank: Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zur Wahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. In: Österreicher, Wulf / Regn, Gerhard / Schulze, Winfried (Hg.): Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autorität. Münster 2003.
- Campe, Rüdiger: Vor Augen stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Stuttgart 1997: S. 207–225.
- Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt am Main 1990.
- Cassirer, Ernst: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum (1931). In: Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2008: S. 485–500.
- Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph: Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem *Spatial Turn*. Bielefeld 2009.
- de Carteau, Michel: Praktiken im Raum (1980). In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2008: S. 343–353.
- Diemer, Dorothea / Diemer, Peter: Bilderhandschriften des *Willehalm*. In: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt am Main 1991.
- Dittrich, Sigrid / Dittrich, Lothar: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.- 17. Jahrhunderts. 2004.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan. Was lesen wir im Raum. In: *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008: S. 7–48.

Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion. Bielefeld 2009.

Dudenredaktion: Duden. Das große Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdworte. Mannheim, 2007.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan: Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2008.

Dünne, Jörg: Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende. In: Buschmann, Albrecht / Müller, Gesine (Hg.): Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den Romanischen Kulturen. Potsdam 2008: S. 6–26.

Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München 1992.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. 12. Aufl., Frankfurt am Main 2012.

Ebenbauer, Alfred: *Es gibt ain möryne vil dick susse mynne*. Belakanes Landsleute in der Literatur des Mittelalters. In: ZfdA3, 1984: S. 16–42.

Ernst, Ulrich / Ridder, Klaus (Hg.): Kunst und Erinnerung Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters. Köln 2003.

von Eschenburg, Johann Joachim (Hg.): Denkmäler altdeutscher Dichtkunst. Bremen 1799.

Fassbender, Christoph: *Willehalm* als Programmschrift gegen die Kreuzzugsideologie und Dokument der Menschlichkeit. In: ZfdPh 116, 1997: S. 16–31.

Fellmann, Ferdinand: Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Reinbek 1991.

Fix, Ulla / Wellmann Hans (Hg.): Bild im Text – Text und Bild. Heidelberg 2000.

Frank, Michael C.: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotmann und Michael Bachtin. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birg (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*. Bielefeld 2009: S. 53–80.

Frühmorgen-Voss, Hella / Ott, Norbert H.: Text und Illustration im Mittelalter: Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst. München 1975.

Gadamer, Hans-Georg: Bildkunst und Wortkunst. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006: S. 90–104.

Gamber, Ortwin: Die Bewaffnung der Stauferzeit. In: Haussherr, Reiner (Hg.): Die Zeit der Staufer. Bd. III: Aufsätze. Stuttgart 1977: S. 113–118.

Ganz, Peter: Wolfenbütteler Cimelien: das Evangeliar Heinrichs des Löwen in der Herzog-August-Bibliothek (Ausstellung in den musealen Räumen der Herzog-August-Bibliothek vom 14. April bis 16. Juli 1989). Weinheim 1989.

Gärtner, Kurt / Heinzle, Joachim (Hg.): Studien zu Wolfram von Eschenbach: Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag. Tübingen 1989.

Gehring, Petra: Interview mit Martina Löw und Helmut Berking. In: Alpsancar, Suzana / Gehring, Petra / Rölli, Marc (Hg.): Raumprobleme: philosophische Perspektiven. München 2011: S. 181–192.

Gehrich, Birgit: „Lepusculus Domini, Erotic Hare, Meister Lampe“. Zur Rolle des Hasen in der Kulturgeschichte. Gießen 2005.

Geppert, Alexander / Jensen, Uffa / Weinhold, Jörg: Verräumlichung. Kommunikative Praktiken in historischer Perspektive, 1840-1930. In: Geppert, Alexander / Uffa Jensen / Jörg Weinhold (Hg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2005: S. 15–49.

Geppert, Alexander / Jensen, Uffa / Weinhold, Jörg: Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld 2005.

Gerhardt, Christoph: Zur Überlieferungsgeschichte des *Willehalm* Wolframs von Eschenbach. In: Studi Medievali 3 a Serie 11, 1970: S. 369–380.

Gervinus, Georg Gottfried: Geschichte der Deutschen Dichtung. Band I. Leipzig 1853.

Goedeke, Karl: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen. Das Mittelalter. Band I, 2., ganz neu bearb. Aufl. Dresden 1884.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt am Main 1997.

Greenfield, John / Miklautsch, Lydia: Der *Willehalm* Wolframs von Eschenbach: eine Einführung. Berlin 1998.

Grünkorn, Gertrud: Die Fiktionalität des Romans um 1200. Berlin 1994.

Grimm, Jacob: Rezension zu: Hagen, D.F.H. v.d. (Hg.): Museum für altdeutsche Literatur und Kunst. Berlin 1809/10. In: Heidelbergische Jahrbücher der Literatur 10, 1811: S. 145–157.

Günzel, Stephan: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld 2007.

Günzel, Stephan: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008: S. 219–240.

Günzel, Stephan: Raumwissenschaften. 1. Auflage, Frankfurt am Main 2009.

Günzel, Stephan / Kümmerling, Franziska: Raum: ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2010.

Günzel, Stephan: Raum – Bild: zur Logik des Medialen. Berlin 2012.

Halawa, Mark Ashraf: Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs. Köln 2008.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birg (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der *Spatial Turn*. Bielefeld 2009.

Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birg (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der *Spatial Turn*. Bielefeld 2009: S. 11–32.

Hard, Gerhard: Der *Spatial Turn*, von der Geographie her beobachtet. Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008: S. 263–315.

Heger, Hedwig: Kommentar. *Willehalm*: mit der Vorgeschichte des Ulrich von dem Türlin und der Fortsetzung des Ulrich von Türheim. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz 1974.

Heidegger, Martin: Die Räumlichkeit des Daseins (1927). In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2008: S. 141–152.

Hein, Michael: Ästhetik des Comic. Berlin 2002.

von Heinemann, Otto: Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. Zweite Abtheilung: Die Augusteischen Handschriften II, Wolfenbüttel 1895 (Nachdruck unter dem Titel: Die Augusteischen Handschriften, Bd. 2: Codex Guelferbytanus 11.11 Augusteus 2° bis 32.6 Augusteus 2° [Kataloge der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel 5], Frankfurt a.M. 1966): S. 318–319.

Heinz, Werner: Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl. Münster 2016 [a, b].

Heinz, Werner: Achtzahl und Oktogon in der Kulturgeschichte. In: Heinz, Werner (Hg.): Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl. Münster 2016 a: S. 35–92.

Heinz, Werner: Oktogon und Achtzahl als Bedeutungsträger in der älteren Architektur. In: Heinz, Werner (Hg.): Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl. Münster 2016 b: S. 190–231.

Heinzle, Joachim (Hg.): Wolfram von Eschenbach. *Willehalm*. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar, mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer. Frankfurt am Main 1991.

- Heinzle, Joachim: Neue Wege der Mittelalter-Philologie: Landshuter Kolloquium 1996. Wolfram-Studien XV. Veröffentlichungen der Wolfram-von-Eschenbach-Gesellschaft. Berlin 1998.
- Heinzle, Joachim: Wolfram von Eschenbach: ein Handbuch. Band 1: Autor, Werk, Wirkung. Berlin 2011.
- Haussherr, Reiner (Hg.): Die Zeit der Staufer. Bd. III: Aufsätze. Stuttgart 1977.
- Hennig, Ursula: Frauenschilderung im Willehalm Ulrichs von dem Türlin. In: PBB 81 (1959): S. 352–370.
- Hepp, Andreas: Medienkultur im Wandel. Konstanz 2010.
- Heuer, Sebastian: *Deus creator – Poeta creator – Homo creator*. Reflexe schöpferischen Bewusstseins im *Willehalm von Österreich* Johans von Würzburg.
- Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner: Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit. Stuttgart 2000.
- Holländer, Hans: Bilder als Texte. Texte als Bilder. In: Zimmermann, Jörg (Hg.): Sprache und Welterfahrung. München 1978.
- Holländer, Hans: Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995: S. 618–621.
- Holländer, Hans: Zeichenkonzeption in der Architektur und bildenden Kunst des Mittelalters. In: Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas A. (Hg.): Semiotik: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 1., Berlin 1997: S. 1065–1093.
- Holly, Werner: Alte und Neue Medien. Zur inneren Logik der Mediengeschichte. In: Rüschoff, Bernd / Schmitz, Ulrich (Hg.): Kommunikation und Lernen mit alten und neuen Medien: Beiträge zum Rahmenthema "Schlagwort Kommunikationsgesellschaft" der 26. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik, GAL, e.V. Frankfurt am Main 1996: S. 9–16.
- Holly, Werner / Biere, Bernd Ulrich: Medien im Wandel. Opladen 1998.
- Huber, Martin / Lubkoll, Christine / Martus, Steffen / Wübben, Yvonne: Literarische Räume: Architekturen – Ordnungen – Medien. Berlin 2012.
- Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R.: Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1984.
- Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1988.
- Imdahl, Max: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006: S. 300–324.

- Jacobi, Franz: Studien zur Geschichte der bayrischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Straßburg 1908.
- Jacobi, Franz: Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. München 1923.
- Jacobi-Mirwald, Christine: Buchmalerei: Terminologie in der Kunstgeschichte. Berlin 2008.
- Jameson, Fredric: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huysen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1984: S. 45–102.
- Jerchel, Heinrich: Die bayerische Buchmalerei des 14. Jahrhundert. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Neue Folge 10 (1933): S. 70–109.
- Keller, Johannes / Kragl, Florian: Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer. Göttingen 2009.
- Kemp, Wolfgang: Die Räume der Maler: zur Bilderzählung seit Giotto. München 1996.
- Kessel, Verena: Die süddeutschen Weltchroniken der Mitte des 14. Jahrhunderts. Bamberg 1984.
- Kiening, Christian: Der *Willehalm* Wolframs von Eschenbach im karolingischen Kontext. Formen narrativ-historischer Aneignung eines Klassikers. In: Brunner, Horst / Rettelbach, Johannes / Klein, Dorothea (Hg.): Studien zur *Weltchronik* Heinrich von München. Bd. 1. Wiesbaden 1998: S. 522–568.
- Klein, Klaus: Beschreibendes Verzeichnis der Handschriften. In: Heinzle, Joachim (Hg.): Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch. Bd. II. Berlin 2011: S. 941–1002.
- Kleinschmidt, Erich: Literarische Rezeption und Geschichte. Zur Wirkungsgeschichte von Wolframs Willehalm im Spätmittelalter. In: DtVjs 48, 1974: S. 585–649.
- Knapp, Fritz: Und noch einmal: die Heiden als Kinder Gottes. In: ZfdA 129 (2000): S. 296–302.
- Knapp, Fritz Peter: Kommentar. In: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek [verkleinertes Faksimile], Teil 1: Fol. 1–145, Kommentar von Fritz Peter Knapp (Glanzlichter der Buchkunst 14 / 1.2). Graz 2005 a.
- Knapp, Fritz Peter: Kommentar. In: Wolfram von Eschenbach: *Willehalm*. Codex Vindobonensis 2670 der Österreichischen Nationalbibliothek [verkleinertes Faksimile], Teil 2: Bl. 145v–351, Kommentar von Fritz Peter Knapp (Glanzlichter der Buchkunst 14 / 1.2). Graz 2005 b.

Koberstein, August: Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts. 4., durchgängig verb. u. zum größten Theil völlig umgearbeitete Auflage, Band 1, Leipzig 1847.

Köbele, Susanne / Quast, Bruno (Hg.): Literarische Säkularisierung im Mittelalter. Berlin 2014.

Kopp-Schmidt, Gabriele: Ikonographie und Ikonologie: eine Einführung. Köln 2004.

Krafft, Ulrich: Comics lesen: Untersuchungen zur Textualität von Comics. Stuttgart 1978.

von Kraus, Carl: Rezension zu Samuel Singer: *Willehalm*. Ein Rittergedicht aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts von Meister Ulrich von dem Türlin. Prag 1893. In: AfdA 22, Band 40, 1896: S. 50–63.

Krause, Karin / Barbara Schellewald: Bild und Text im Mittelalter. Böhlau 2011.

Kravagna, Christian: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997.

Kreft, Annelie: Perspektivenwechsel. *Willehalm*-Rezeption in historischem Kontext: Ulrichs von dem Türlin *Arabel* und Ulrichs von Türheim *Rennewart*. Heidelberg 2014.

Kruse, Jan / Biesel, Kay / Schmieder, Christian: Metaphernanalyse: Ein rekonstruktiver Ansatz. Wiesbaden 2011.

Kruse, Christiane: Zur Medienfrage der Kunst am Beispiel eines ‚alten‘ Mediums. Plädoyer für eine integrative Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln 2006: S. 70–84.

Kwastek, Katja: Raum im Bild – Traum im Raum. Gemalte Räume und gemalte Träume in der italienischen Malerei des Tre- und Quattrocento. In: Vavra, Elisabeth (Hg.): Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Berlin 2005: S. 149–172.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums (1974). In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main 2008: S. 330–342.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Hg. Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012.

Lexner, Mathias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch. Stuttgart 1983.

Paul, Hermann / Wiehl, Peter / Grosse, Siegfried: Mittelhochdeutsche Grammatik. 24. Auflage, überarbeitet von Peter Wiehl und Siegfried Grosse. Tübingen 1998.

Lechtermann, Christina: *Hie saz ovch div*. Evidenzstrategien der Dissimulation. In: Bauschke-Hartung, Ricarda / Coxon, Sebastian / Jones, Martin H. (Hg.): Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters: XXI. Anglo-German Colloquium. London 2009: S. 254–271.

- Lechtermann, Christina / Wagner, Kirsten / Wenzel, Horst (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung.* Berlin 2007.
- Leonhard, Walter: *Das große Buch der Wappenkunst. Entwicklung, Elemente, Bildmotive, Gestaltung.* 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. München 1978.
- Lippuner, Roland / Lossau, Julia: In der Raumfalle. Eine Kritik des *spatial turns* in den Sozialwissenschaften. In: Mein, Georg / Rieger-Ladich, Markus (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken: über den strategischen Gebrauch von Medien.* Bielefeld 2004: S. 47–64.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie.* Frankfurt am Main 2012.
- Löw, Martina: *Vom Raum aus die Stadt denken. Grundlagen einer raumtheoretischen Stadtsoziologie.* Bielefeld 2018.
- Lofmark, Carl: Das Problem des Unglaubens im *Willehalm*. In: Gärtner, Kurt / Heinzle, Joachim (Hg.): *Studien zu Wolfram von Eschenbach: Festschrift für Werner Schröder zum 75. Geburtstag.* Tübingen 1989: S. 399–414.
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon.* 6., erweiterte und aktualisierte Auflage, bearbeitet von Gundula Wolter. Stuttgart 1994.
- Lossauer, Julia: Räume von Bedeutung. *Spatial turn, cultural turn* und Kulturgeographie. Csáky, Moritz / Leitgeb, Christoph (Hg.): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem Spatial Turn.* Bielefeld 2009: S. 29–44.
- Lotmann, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte.* München 1972.
- Lotmann, Jurij: *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (1970).* In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main 2008: S. 529–545.
- Lüdeking, Karlheinz: Was unterscheidet den *pictorial turn* vom *linguistic turn*? In: Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung.* Köln 2005: S. 122–131.
- Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme.* Frankfurt am Main 1984.
- Maar, Christa / Asendorf, Christoph: *Iconic worlds: neue Bilderwelten und Wissensräume.* Köln 2006[c].
- Märkl, Claudia: *Die 101 wichtigsten Fragen zum Mittelalter.* 3. Aufl. München 2009.
- Majetschak, Steffen: *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild.* München 2005.
- Manuwald, Henrike: *Medialer Dialog. Die ‚Große Bilderhandschrift‘ des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte.* Tübingen 2008.
- Maresch, Rudolf / Werber, Niels: *Raum – Wissen – Macht.* Frankfurt am Main 2002.

- McFarland, Timothy: *Minne-translatio* und *chanson de geste*-Tradition. Drei Thesen zum *Willehalm*-Roman Ulrichs von der Türlin. In: Maclintock, Gustav / Stevens, Adrian / Wagner Fred (Hg.): *Geistliche und weltliche Epik des Mittelalters in Österreich*. Göppingen 1987: S. 57–73.
- Meier, Christel / Ruberg, Uwe: *Text und Bild: Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früher Neuzeit*. Wiesbaden 1980.
- Mein, Georg / Rieger-Ladich, Markus: *Soziale Räume und kulturelle Praktiken: über den strategischen Gebrauch von Medien*. Bielefeld 2004.
- Meinhard, Isolde: *Die Zahl Acht in Bibel und Liturgie*. In: Heinz, Werner (Hg.): *Kleine Kulturgeschichte der Achtzahl*. Münster 2016: S. 93–105.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist* (1961). In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorien: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2008: S. 180–194.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim: *Metzler: Lexikon literarischer Symbole*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart 2012.
- Miedema, Nine / Hundsnurscher, Franz: *Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik*. Tübingen 2007.
- Miggelbrink, Judith: *Verortung im Bild. Überlegungen zu ‚visuellen‘ Geographien*. In: Döring, Jörg / Thielmann, Tristan: *Mediengeographie: Theorie – Analyse – Diskussion*. Bielefeld 2009: S. 179–202.
- Miklautsch, Lydia: *Minne-flust*. Zur Rolle des Minnerittertums in Wolframs *Willehalm*. In: *Beiträge* 117, 1995: S. 218–234.
- Milde, Wolfgang: *Mittelalterliche Handschriften der Herzog August Bibliothek*. Frankfurt am Main 1972: S. 146–157.
- Mitchell, W. J. T.: *Der Pictorial Turn*. In: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997: S. 15–40.
- Mitchell, W. J. T. / Frank, Gustav: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008.
- Montag, Ulrich / Schneider, Karin: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Handschriften aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek München mit Heinrich Wittenwilers *Ring* als kostbarer Neuerwerbung* (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellung 28. Mai–24. August 2003). München 2003.
- Muckenhaupt, Manfred: *Text und Bild: Grundfragen der Beschreibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Tübingen 1986.
- Müller, Jan-Dirk: *Mediävistische Kulturwissenschaft: ausgewählte Studien*. Berlin 2010.

- Neumann, Gerhard: Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Stuttgart 1997.
- Nöth, Winfried: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln 2005 a: S. 33–43.
- Nöth, Winfried: Warum Bilder Zeichen sind. Bild- und Zeichenwissenschaft. In: Majatschek, Stefan (Hg.): Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005 b: S. 49–61.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birg (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der *Spatial Turn*. Bielefeld 2009: S. 33–52.
- Österreicher, Wulf / Regn, Gerhard / Schulze, Winfried (Hg.): Autorität der Form – Autorisierung – institutionelle Autorität. Münster 2003.
- Oster, Carolin: Die Farben höfischer Körper. Farbattribuierung und höfische Identität in mittelhochdeutschen Artus- und Tristanromanen. Berlin 2014.
- Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik. 2., unveränderte Auflage. Regensburg 2006.
- Ortmann, Christa: Der utopische Gehalt der Minne. Strukturelle Bedingungen der Gattungsreflexion in Wolframs *Willehalm*. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 115 (1993): S. 86–117.
- Panofsky, Erwin / Michels, Karen: Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 1. Berlin 1998.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ‚symbolische Form‘ (1924/25). In: Panofsky, Erwin / Michels, Karen (Hg.): Deutschsprachige Aufsätze, Bd. 1. Berlin 1998: S. 664–757.
- Paivio, Alan: Mental Representations. A Dual Coding Approach. New York 1986.
- Pastoureau, Michel: Das mittelalterliche Bestiarium. Darmstadt 2013.
- Peil, Dietmar: Die Gebärde bei Chretien, Hartmann und Wolfram. *Erec – Iwein – Parzival*. München 1975.
- Petzold, Joachim: Das königliche Spiel: die Kulturgeschichte des Schachs. Stuttgart 1987.
- Pfaffenthaler, Manfred / Lerch, Stefanie / Schwabl, Katharina / Probst, Dagmar: Räume und Dinge: kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2014
- Posner, Roland: Das Bild in der Semiotik. Interview mit Roland Posner. In: Sachs-Hombach: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004: S. 22–52.
- Posner, Roland / Robering, Klaus / Sebeok, Thomas A. (Hg.): Semiotik: ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur. Bd. 1., Berlin 1997.

- Horatius Flaccus, Quintus: *Ars poetica*. Hg. von Schaefer, Eckart. Stuttgart 1972.
- Ragotzky, Hedda / Wenzel, Horst (Hg.): *Höfische Repräsentation: das Zeremoniell und die Zeichen*. Tübingen 1990.
- Rehberg, Karl-Siegbert: Der unverzichtbare Kulturbegriff. In: Baecker, Dirk / Kettner, Matthias / Rustemeyer, Dirk: *Über Kultur: Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008: S. 29–44.
- Reitz, Tilman: Der Mensch im Bild: Konservative Alternativen zur Kunstgeschichte. In: *Philosophische Rundschau*, Bd. 50, 2003: 169–177.
- Ritter, Alexander: *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt 1975.
- Roland, Martin: *Illustrierte Weltchroniken bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts*. Wien 1991.
- Rose, Dirk: Die Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Lokalisation. In: Huber, Martin / Lubkoll, Christine / Martus, Steffen / Wübben, Yvonne (Hg.): *Architekturen – Ordnungen – Medien*. Berlin 2012: S. 39–58.
- Roß, Dieter: Der Sprachverlust der Massenmedien und seine publizistischen Folgen. Medienkritische Anmerkungen zum Siegeszug des Sichtbaren. In: Möhn, Dieter / Roß, Dieter / Tjarks-Sobhani, Marita (Hg.): *Mediensprache und Medienlinguistik*, Frankfurt am Main 2001: S. 371–384.
- Rosenhagen, Gustav: Rezension zu Samuel Singer: Ulrich von dem Türlin: *Willehalm*. Ein Rittergedicht aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Prag 1893. In: *ZfdPh* 26, 1894, 417–421.
- Rüschhoff, Bernd / Schmitz, Ulrich: *Kommunikation und Lernen mit alten und neuen Medien: Beiträge zum Rahmenthema ‚Schlagwort Kommunikationsgesellschaft‘ der 26. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik, GAL, e.V.* Frankfurt am Main 1996.
- Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus: *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Mit einem Geleitwort von Thomas Strothotte. Wiesbaden 1998.
- Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper Klaus: *Bildgrammatik*. Magdeburg 1999.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschung zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001.
- Sachs-Hombach, Klaus: Kann die semiotische Bildtheorie Grundlage einer allgemeinen Bildwissenschaft sein? In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschung zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg 2001: S. 9–26.
- Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln 2003.

- Sachs-Hombach: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln 2004
- Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln 2005a.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main 2005b.
- Sachs-Hombach, Klaus: Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln 2006.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildtheorien: anthropologische und kulturelle Grundlagen des *visualistic turn*. Frankfurt am Main 2009.
- Sachs-Hombach, Klaus: Bild. In: Klaus Bernes, Christian / Dierse, Ulrich (Hg.): Schlüsselbegriffe der Philosophie des 20. Jahrhunderts. Hamburg 2010: S. 59–72.
- Sandig, Barbara: Textmerkmale und Sprache-Bild-Texte. In: Fix, Ulla / Wellmann Hans (Hg.): Bild im Text – Text und Bild. Heidelberg 2000: S. 3–30.
- Schädler, Ulrich: Globusspiel und Himmelsschach: Brett- und Würfelspiele im Mittelalter. Darmstadt 1998.
- Schäfer, Gerhard M.: Untersuchungen zur deutschsprachigen Marienlyrik des 12. und 13. Jahrhunderts. Göppingen 1971.
- Schanze, Heinz: Die Überlieferung von Wolframs Willehalm. München 1966.
- Schapiro, Meyer: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium bei Bild-Zeichen. In: Böhm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006: S. 253–274.
- Scherer, Wilhelm: Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1883.
- Schlaberg, Claus: Der Aufbau von Bildbegriffen auf Zeichenbegriffe: mit einem Ausblick auf Zentrale Eigenschaften Bildender Kunst. Frankfurt am Main 2011.
- Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. München 2003.
- Schmeling, Manfred / Walstra, Kerst: Art. Erzählung¹. In: RLW, Bd. 1 (1997): S. 517–519.
- Schmitt, Jean-Claude: Die Logik der Gesten. Aus dem Französischen von Rolf Schubert und Bodo Schulze. Stuttgart 1992.
- Schneider, Karin: Gotische Schriften in deutscher Sprache. Vom späten 12. Jahrhundert bis um 1300. Text- und Tafelband. Wiesbaden 1987.
- Schneider, Karin: Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten: eine Einführung. Tübingen 1999.

Schnell, Rüdiger: *Causa amoris*: Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern 1985.

Scholz, Oliver R.: „Mein teurer Freund, ich rat' Euch drum / Zuerst *Collegium Syntacticum*“ – Das Meisterargument in der Bildtheorie. In: Sachs-Hombach, Klaus/ Rehkämper Klaus (Hg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg 1999: S. 33–46.

Scholz, Oliver R.: Bild. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1, Stuttgart 2000: S. 618–669.

Scholz, Oliver R.: Bilder: konventionell, aber nicht maximal arbiträr. In: Majetschak, Stefan (Hg.): *Bild-Zeichen: Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München 2005: S. 63–75.

Scholz, Oliver R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. 3. Aufl., Frankfurt am Main 2009.

Schröder, Werner: Toleranzrede und ‚Gotteskindschaft‘ im *Willehalm*. In: Bellmann, Günter / Eifler, Günter / Kleiber, Wolfgang (Hg.): *Festschrift für Karl Bischoff zum 70. Geburtstag*. Köln 1975: S. 400–415.

Schröder, Werner: *Arabel-Studien I. Prolegomena zu einer neuen Ausgabe Ulrichs von dem Türlin*. Mainz 1982.

Schröder, Werner: *Arabel-Studien II. Von der Ankunft Willehalms in Todjerne bis zu Tybalts Abschied von Arabel*. Mainz 1983.

Schröder, Werner: *Arabel-Studien III. Arabel und Willehalm auf dem west-östlichen Diwan*. Mainz 1984.

Schröder, Werner: *Arabel-Studien IV. Vom Beginn der Erzählung bis zu Willehalms Gefangennahme*. Mainz 1988 a.

Schröder, Werner: *Arabel-Studien V. Die Flucht*. Mainz 1988 b.

Schröder, Werner (Hg.): *Wolfram von Eschenbach. Spuren, Werke, Wirkungen. Kleinere Schriften 1956–1987, Bd. I*. Stuttgart 1989 [a].

Schröder, Werner: *Wolfram von Eschenbach. Spuren, Werke, Wirkungen, Kleinere Schriften 1956–1987, Bd. II. Wolfram von Eschenbach. Wirkungen*. Stuttgart 1989 [b,c,d].

Schröder, Werner: Zur Bucheinteilung in Wolframs *Willehalm*. In: Schröder, Werner (Hg.): *Wolfram von Eschenbach. Spuren, Werke, Wirkungen. Kleinere Schriften 1956–1987, Bd. I*. Stuttgart 1989 a: S. 320–339.

Schröder, Werner: *Wolfram-Rezeption und Wolfram-Verständnis im 14. Jahrhundert. Zur Faksimile-Ausgabe der älteren Wiener Willehalm-Handschrift (Cod. Vindob. 2670)*. In: Schröder, Werner (Hg.): *Wolfram von Eschenbach. Spuren, Werke, Wirkungen, Kleinere Schriften 1956–1987, Bd. II. Wolfram von Eschenbach. Wirkungen*. Stuttgart 1989 b: S. 648–676.

Schröder, Werner: Die Illustrationen zu Wolframs *Willehalm* im Cod. Guelf. 30.12 Aug. Fol. In: Schröder, Werner (Hg.): Wolfram von Eschenbach. Spuren, Werke, Wirkungen, Kleinere Schriften 1956–1987, Bd. II. Wolfram von Eschenbach. Wirkungen. Stuttgart 1989 c: S. 735–758.

Schröder, Werner: Zum Miniaturen-Programm der Kasseler *Willehalm*-Handschrift. In: Schröder, Werner (Hg.): Wolfram von Eschenbach. Spuren, Werke, Wirkungen, Kleinere Schriften 1956–1987, Bd. II. Wolfram von Eschenbach. Wirkungen. Stuttgart 1989 d: S. 676–702.

Schröder, Werner: *Arabel*-Studien VI. Arabels Taufe und Hochzeit. Mainz 1993.

Schröder, Werner: Kleinere Schriften, Bd. VII, 1958–1994. Klassisch, Nachklassisch, Unklassisch. Deutsche Dichtung im 13. Jahrhundert und danach. Stuttgart 1995.

Schröder, Werner: Der Wolfram-Epigone Ulrich von dem Türlin und seine *Arabel*. In: Schröder, Werner (Hg.): Kleinere Schriften, Bd. VII, 1958–1994. Klassisch, Nachklassisch, Unklassisch. Deutsche Dichtung im 13. Jahrhundert und danach. Stuttgart 1995: S. 205–224.

Schmölzer-Eibinger, Sabine / Weidacher, Georg: Textkompetenz: eine Schlüsselkompetenz und ihre Vermittlung. Tübingen 2007.

Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen: auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. 4. Aufl., Frankfurt am Main 2012.

Schubert, Martin J.: Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlichen Äußerungen in mittelhochdeutscher Epik. Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln / Wien 1991.

Schürmann, Eva: Sehen als Praxis: ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht. Frankfurt am Main 2008.

Schultz, Alwin: Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Halbband 1, Wien 1892.

Schulz, Martin: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. München 2005.

Schwarze, Hans-Wilhelm: Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten: Räume und Gegenstände. In: Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen 1998: S. 170–174.

Seemüller, Josef: Rezension: zu Ulrich von dem Türlin, *Willehalm*. Ein Rittergedicht aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Hg. Samuel Singer, Prag 1893. In: Göttingische Gelehrte Anzeigen 158 / 1, 1896: S. 448–470.

Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. 5. Auflage, Berlin 1968.

Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik. Band 2: Die Zeit von 1350 bis 1400. Berlin 1936.

- Starkey, Kathryn: *Imagination und Deixis: Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter*. Stuttgart 2007.
- Starkey, Kathryn: *Affektives Sehen. Visualisierungsstrategien in den Illustrationen zu Thomasins *Welschem Gast**. In: Kasten, Ingrid (Hg.): *Machtvolle Gefühle*. Berlin 2010: 167–188.
- Stebbins, Sara: *Studien zur Tradition und Rezeption der Bildlichkeit in der *Eneide* Heinrich von Veldeke*. Frankfurt 1977.
- Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (Hg.): *Bilder in der Philosophie und in anderen Künsten und Wissenschaften*. Paderborn 1997.
- Steinbrenner, Jakob: *Manet und Imdahl*. In: Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (Hg.): *Bilder in der Philosophie und in anderen Künsten und Wissenschaften*. Paderborn 1997: S. 73–97.
- Stock, Markus: *Sich sehen lassen. Die Visibilität des Helden und der höfische Sichtraum im *König Rother**. In: Bauschke-Hartung, Ricarda / Coxon, Sebastian/ Jones, Martin H. (Hg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters: XXI. Anglo-German Colloquium London 2009*: S. 228–239.
- Stöckl, Hartmut: *Die Sprache im Bild, das Bild in der Sprache: zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text; Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin 2004.
- Strohschneider, Peter: *Alternatives Erzählen. Interpretationen zu *Tristan* und *Willehalm* – Fortsetzungen als Untersuchungen zur Geschichte und Theorie des höfischen Romans*. Habil., München 1991 a.
- Strohschneider, Peter: *Gotfrid-Fortsetzungen. Tristans Ende und die Möglichkeiten nachklassischer Epik*. In: DVjs 65, 1991 b: 70–98.
- Strohschneider, Peter: *Rezension: Werner Schröder, *Arabel-Studien I-V*, Stuttgart 1982–1988*. In: *Arbitrium* 9, 1991 c: S. 157–162.
- Strohschneider, Peter: *Rezension: Werner Schröder, *Arabel-Studien VI*, Stuttgart 1993*. In: *Arbitrium* 13, 1995: S. 33–34.
- Strohschneider, Peter: *Kemenate. Geheimnisse höfischer Frauenräume bei Ulrich von dem Türlin und Konrad von Würzburg*. In: Hirschbiegel, Jan / Paravicini, Werner (Hg.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Stuttgart 2000: S. 29–45.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*. Münster 2010.
- Stollberg-Rilinger, Barbara: *Einleitung*. In: Stollberg-Rilinger, Barbara (Hg.): *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*. Münster 2010: S. 9–22.
- Störmer-Caysa, Uta: *Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen: Raum und Zeit im höfischen Roman*. Berlin 2011.

von Stosch, Manfred: Schreibereinflüsse und Schreibertendenzen in der Überlieferung der Handschriftengruppe *WWO von Wolframs *Willehalm*. München 1971.

Suchier, Hermann: Ueber die Quelle Ulrichs von dem Türlin und die älteste Gestalt des *prise d'Oreng*. Paderborn 1873.

Suckale, Robert: Die Zeit der Gotik. In: Mütherich, Florentine (Redakteurin): Regensburger Buchmalerei: von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters; Ausstellung der bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg [16. Mai–9. August 1987]. München 1987: S. 79–92.

Theisen, Maria: *History Buech Reimenweisz*. Geschichte, Bildprogramm und Illuminatoren des *Willehalm*-Codex König Wenzels IV. von Böhmen, Wien, Österreichische Nationalbibliothek Ser. Nov. 2643. Wien 2010.

Thürlemann, Felix: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft. Köln 1990.

Thürlemann, Felix: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildtheorien: anthropologische und kulturelle Grundlagen des *visualistic turn*. Frankfurt am Main 2009: S. 214–234.

Thum, Bernd: Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jahrhundert. In: Ragotzky, Hedda / Wenzel, Horst (Hg.): Höfische Repräsentation: das Zeremonielle und die Zeichen. Tübingen 1990.

Titzmann, Michael: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart 1990: S. 368–384.

Urban, Melanie: Kulturkontakt im Zeichen der Minne: die *Arabel* Ulrichs von dem Türlin. Frankfurt am Main 2007 a.

Urban, Urs: Der Raum des Anderen und Andere Räume: zur Topologie des Werkes von Jean Genet. Würzburg 2007 b.

Urech, Edouard: Lexikon christlicher Symbole. Konstanz 1984.

Varga von Kibéd, Matthias: Wiedererkennen als Kontrolle und als Quelle von Vergangenheit und Identität. In: Steinbrenner, Jakob / Winko, Ulrich (Hg.): Bilder in der Philosophie und in anderen Künsten und Wissenschaften. Paderborn 1997: S. 74–97.

Vavra, Elisabeth (Hg.): Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter. Berlin 2005.

Vogl, Joseph: Asyl des Politischen. Zur Struktur politischer Antinomien. In: Maresch, Rudolf / Weber, Niels (Hg.): Raum, Wissen, Macht. Frankfurt am Main 2002: S. 156–172.

- Volkenandt, Claus: Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey. In: Bader, Lena / Gaier, Martin / Wolf, Falk (Hg.): Vergleichendes Sehen. Workshop Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts (2007: Basel); Eikones NFS Bildkritik. München 2010: S. 407–434.
- Wachinger, Burghart: Schichten der Ethik in Wolframs *Willehalm*. In: Batts, Michael S. (Hg.): Alte Welten – neue Welten. Akten des IX. Kongresses der Internationalen Vereinigung für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 1, Tübingen 1996: S. 49–59.
- Wachinger, Burghart / Ruh, Kurt / Schröder, Werner u.a.: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begründet von Wolfgang Stammer, fortgeführt von Karl Langosch. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 10. Berlin / New York 2010.
- Walzl, Lukas: Zur narratologischen Produktivität des Raums. Raumsemantische Untersuchungen an Texten Joseph Roths. In: Pfaffenthaler, Manfred / Lerch, Stefanie / Schwabl, Katharina / Probst, Dagmar (Hg.): Räume und Dinge: kulturwissenschaftliche Perspektiven. Bielefeld 2014: S. 113–130.
- Waldenfels, Bernhard: Das Bild in der Philosophie. Interview mit Bernhard Waldenfels. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Wege zur Bildwissenschaft: Interviews. Köln 2004: S. 53–68.
- Waldenfels, Bernhard: Ordnungen des Sichtbaren. In: Boehm, Gottfried (Hg.): Was ist ein Bild? München 2006: S. 233–252.
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Berlin, 2003.
- Weidacher, Georg: Multimodale Textkompetenz. In: Schmölzer-Eibinger, Sabine / Weidacher, Georg (Hg.): Textkompetenz: eine Schlüsselkompetenz und ihre Vermittlung. Tübingen 2007.
- Weigel, Sigrid: Zum *topographical turn*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. KulturPoetik. Bd. 2, Heft 2, 2002: S. 151–165.
- Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992.
- Weisstein, Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden. Weisstein, Ulrich (Hg.): Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992: S. 34–53.
- Wenzel, Horst: Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur. In: Ragotzky, Hedda / Wenzel, Horst (Hg.): Höfische Repräsentation. Tübingen 1990.
- Wenzel, Horst: Hören und Sehen. Zur Lesbarkeit von Körperzeichen in der höfischen Literatur. In: Brall, Helmut / Haupt, Barbara / Küsters, Urban (Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur. Düsseldorf 1994: S. 191–218.

Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Wenzel, Horst: Audiovisualität vor und nach Gutenberg: zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche. Wien 2001.

Wenzel, Horst: Beweglichkeit der Bilder: Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des *Welschen Gastes* von Thomasin von Zerclaere. Köln 2002.

Wenzel, Horst / Jaeger, Charles Stephen: Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Berlin 2006 [a].

Wenzel, Horst: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur. In: Wenzel, Horst / Jaeger, Charles Stephen (Hg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten. Berlin 2006 a: S. 8–17.

Wenzel, Horst: Sagen und Zeigen. Zur Poetik der Visualität im *Welschen Gast* des Thomasin von Zerclaere. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 125, 2006 b: S. 1–28.

Wenzel, Horst: Erzählende Bilder und bildhafte Literatur – Plädoyer für eine Text-Bildwissenschaft. In: Maar, Christa / Asendorf, Christoph (Hg.): *Iconic worlds: neue Bilderwelten und Wissensräume*. Köln 2006 c: S. 232–252.

Wenzel, Horst: Deixis und Evidenz. Freiburg im Breisgau 2008.

Wenzel, Horst: Spiegelungen: zur Kultur der Visualität im Mittelalter. Berlin 2009 a.

Wenzel, Horst: Sagen und Zeigen. Zum Zusammenhang von Textdeixis und Bilddeixis. In: Keller, Johannes / Kragl, Florian (Hg.): Mythos – Sage – Erzählung. Gedenkschrift für Alfred Ebenbauer. Göttingen 2009 b: S. 537–546.

Weppelmann, Stefan: (Hg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei. Petersberg 2007.

Weppelmann, Stefan: Raum und Memoria. Giottos Berliner *Transitus Mariae* und einige Überlegungen zur Aufstellung der *Maestà* in Ognissanti, Florenz. In: Weppelmann, Stefan: (Hg.): Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei. Petersberg 2007.

Wiegand, Herbert Ernst: Studien zur Minne und Ehe in Wolframs *Parzival* und Hartmanns Artusepik. Berlin 1972.

Wiesing, Lambert: Sind Bilder Zeichen? In: Sachs-Hombach, Klaus / Rehkämper, Klaus: Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Mit einem Geleitwort von Thomas Strothotte. Wiesbaden 1998: S. 95–104.

Wiesing, Lambert: Methoden der Bildwissenschaft. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln 2005: S. 144–154.

Wiesing, Lambert: Zeigen, Verweisen und Präsentieren. In: Berg, Karen van den / Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.): Politik des Zeigens. Paderborn 2010: S. 17–28.

Wiesing, Lambert: Artificielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt am Main 2014.

Wildermuth, Roswita: Ulrich von Türheim und Ulrich von dem Türlin als stilistische Nachahmer Wolframs von Eschenbach. Diss., Tübingen 1952.

Woelert, Peter: Der Leib als Umschlagstelle von Raum und symbolischem Denken. In: Alpsancar, Suzana / Gehring, Petra / Rölli, Marc (Hg.): Raumprobleme: philosophische Perspektiven. München 2011: S. 39–52.

Wolf, Jürgen: Wolframs Willehalm zwischen höfischer Literatur und Memorialkultur. In: Ernst, Ulrich / Ridder, Klaus (Hg.): Kunst und Erinnerung Memoriale Konzepte in der Erzählliteratur des Mittelalters. Köln 2003: S. 223–256.

Young, Christopher J.: Der Doppelkonflikt in der *Willehalm* Überlieferung des Codex Vindobonensis 2670. Mensch gegen Mensch. Text gegen Bild. In: Gärtner, Kurt / Kasten, Ingrid / Shaw, Frank (Hg.): Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters. Tübingen 1996: S. 348–358.

Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.

Zima, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung des Künste‘. In: Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995.

Zimmermann, Jörg (Hg.): Sprache und Welterfahrung. München 1978.

7. Abdruck der Miniaturen

fol. 5r Heimrich enterbt seine Söhne (oben) / Willehalm zieht zum Hof König Karls (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 5r (CC BY-SA)

fol.10r Willehalm kämpft für König Loys gegen die Heiden zu Runzeval (oben) / Willehalm wird von den Heiden gefangen genommen (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 10r (CC BY-SA)

fol. 13r Willehalm im Palast der Königin (oben) / Willehalm wird in den Kerker eingelassen (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 13r (CC BY-SA)

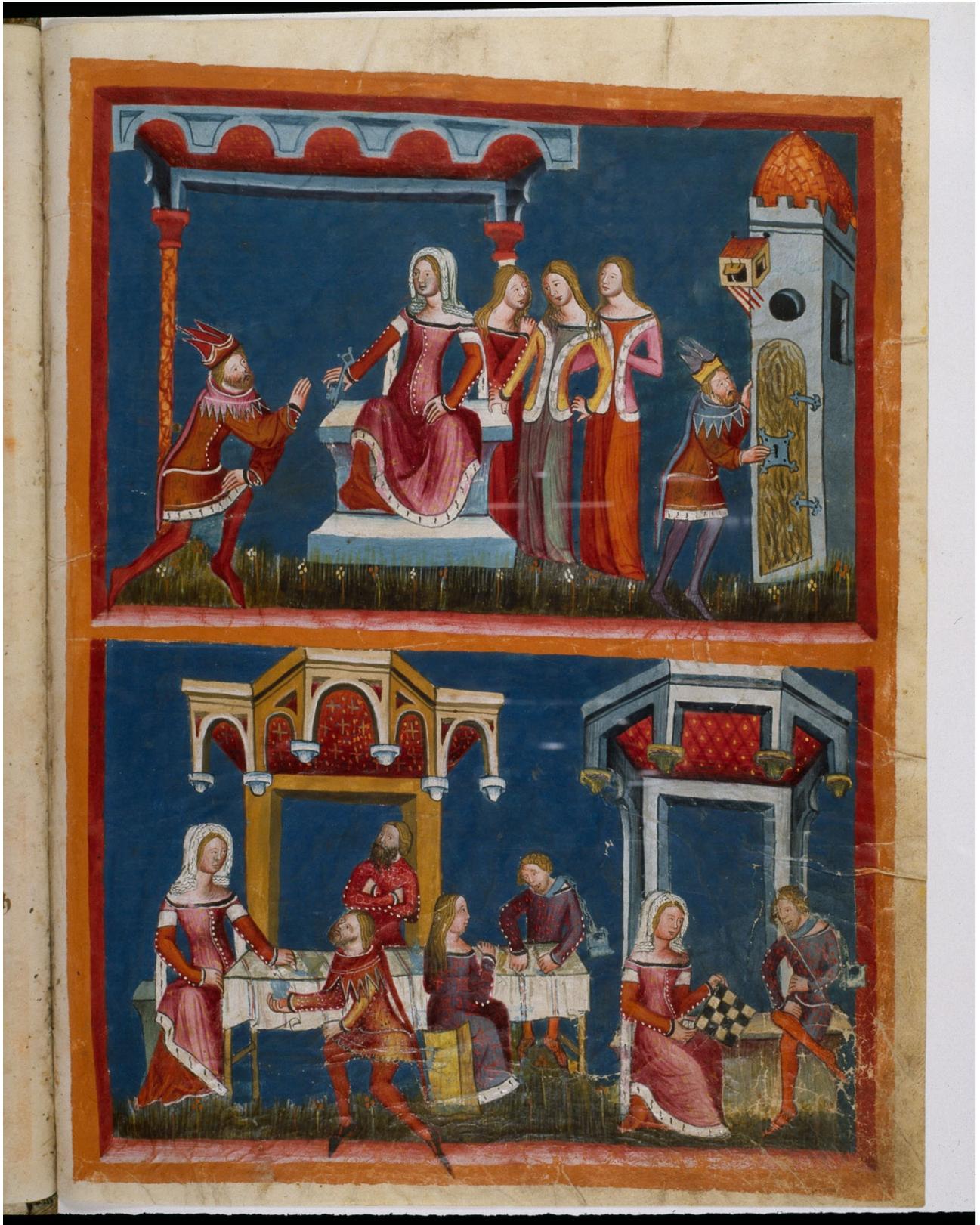
fol. 19r Die drei königlichen Witwen wünschen Willehalm zu sehen (oben) / Willehalm wird aus dem Gefängnis geholt und vor Tybald, Arabel und die drei Witwen gebracht (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 19r (CC BY-SA)



fol. 25r Arabel lässt Willehalm aus dem Kerker bringen (oben) / Arabels und Willehalms erste und zweite Schachpartie (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 25r (CC BY-SA)

fol. 29r Arabel bespricht sich mit den vier Fürstinnen / Arabels und Willehalms dritte Schachpartie (oben) / Arabel gibt dem Emeral Mamurtanit Anweisungen zu ihrer Abfahrt (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 29r (CC BY-SA)

fol. 32r Die Abfahrt Arabels wird vorbereitet (oben) / Arabel und die vier Fürstinnen befreien Willehalm aus dem Gefängnis / Arabel und Willehalm im Schlafgemach Arabels (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 32r (CC BY-SA)

fol. 36r Arabels Schiff fährt ab / Willehalm gibt sich zu erkennen (oben) / Arabels und Willehalms Schiff legt in Montanar an (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 36r (CC BY-SA)

fol. 43r Willehalm und Arabel ziehen gefolgt von weiteren Rittern in eine andere Burg in Montanar (oben) / Der Kampf der Christen gegen die heidnischen Verfolger auf Montanar (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 43r (CC BY-SA)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 48r (CC BY-SA)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 53r (CC BY-SA)

fol. 57r Willehalm begrüßt den Vater Heimrich (oben) / Er berichtet den Verwandten vom Tod vieler Angehöriger im Sarazenenkampf (unten)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 57r (CC BY-SA)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 67r (CC BY-SA)



Rechte: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Cod. Guelf. 30.12 Aug. 2°, folio 70r (CC BY-SA)

8. Abbildungsnachweise

Abb. 1: Rudolf von Ems: *Weltchronik*. München, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cgm 5, fol. 55v



Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 5, fol. 55v

Abb. 2: Rudolf von Ems: *Weltchronik*. München, Bayerische Staatsbibliothek, BSB Cgm 5, fol. 119r



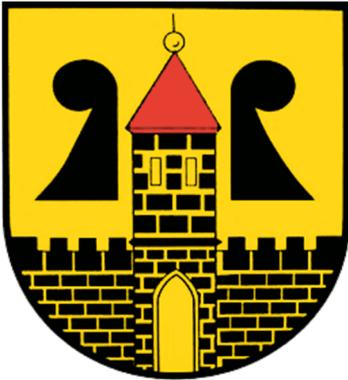
Rechte: Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 5, fol. 119r

Abb. 3: Dame und Bauer, Sendenhorst, Kreis Warendorf, 11. bis 12. Jahrhundert



Rechte: LWL/Brentführer

Abb. 4: Rochlitzer Stadtwappen



Rechte: Große Kreisstadt Rochlitz

Abb. 5: Polyptychon, Madonna mit Kind und heiligem Diakon, Pietro Lorenzetti, ca. 1345–1350



Rechte: Städel Museum, Frankfurt am Main

Abb. 6: Entschlafung Marias, Missalefragment (?), 15. Jahrhundert



Rechte: Hargesheimer Kunstauktionen Düsseldorf/Foto: Udo Fischer